Die Opposition „Geist - Leben“ als strukturbildendes Prinzip in der Raumauffassung und -darstellung William Faulkners

Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Georg-August-Universität zu Göttingen

vorgelegt von

Helmut Schwarztrauber
aus Weiden i. d. Opf.

Göttingen 1974

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41534922_0001

Die Opposition „Geist - Leben" als strukturbildendes Prinzip in der Raumauffassung und -darstellung William Faulkners

Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Georg-August-Universität zu Göttingen

vorgelegt von

Helmut Schwarztrauber
aus Weiden i. d. Opf.

Göttingen 1974

UNIV.
LEIDEN
BIBL.

Berichterstatter: Professor Dr. Th. Wolpers

Mitberichterstatter: Professor Dr. E. Th. Sehrt

Tag der mündlichen Prüfung: 7. Febr. 1974

INHALT

Einleitung..... 3

1.Teil: VORÜBERLEGUNGEN ZUM 'LITERARISCHEN RAUM' UND ZUR LITERATURWISSENSCHAFTLICHEN RAUMBEHANDLUNG..... 7

1.Abschnitt: Das Problem der prioritätischen Behandlung der Zeit gegenüber dem Raum. Versuch einer Korrektur..... 9

1.Kapitel: Die philosophischen Voraussetzungen der literaturwissenschaftlichen Zeit-Raum-Behandlung.. 10

2.Kapitel: Das Problem der Priorität der Zeit in der Literaturwissenschaft..... 12

§1. Das "verzeitlichte" literarische Werk..... 12

1."Zeit" als existenzialistisches Daseinserlebnis 12

1.1 E. Staigers "Zeit als Einbildungskraft"... 12

1.2 J.-P. Sartre und die existentialistischen Faulknerinterpretationen - Der Weg in die "Entzeitlichung" des Daseins..... 13

2."Zeit" als morphologische Bauform..... 16

2.1 G.Müllers und E.Lämmerts "erzählte" und "Erzählzeit"..... 16

2.2 Die morphologischen Faulknerinterpretationen - Der Weg in die "Entzeitlichung" der Form..... 19

§2. Das "verräumlichte" literarische Werk - Kritik und Korrektur..... 21

1. Einem "gelebten" Zeitbegriff entspricht ein "gelebter" Raumbegriff - Entzeitlichung entspricht Enträumlichung..... 25

2. Der "gelebte Raum" als Grundlage der strukturellen Einheit..... 27

3.Kapitel: Die Grundaspekte der "literarischen Zeit"..... 27

§1. Die "gelebte Zeit"..... 27
§2. Die "gezählte Zeit"..... 29
§3. Die "erzählte Zeit"..... 29

2.Abschnitt: Der "literarische Raum"..... 32

1.Kapitel: Der literarische Raum als dargestellter "gelebter Raum"..... 32

§1. Der " gelebte Raum" ist nicht bloß dargestelles "Raumerlebnis"..... 33
§2. Der "gelebte Raum" schließt den Begriff der "realen Alltagserfahrung" ein..... 34

1. Der "gelebte Raum" ist der konkrete Umweltraum 35
2. Der "gelebte Raum" ist der Raum des funktionalen Leibsubjektes "Mensch" - Die "funktionalen" Raumformen und ihre Problematisierung.... 36

2.1 Der Handlungsraum (Geschichtlichkeit)..... 37
2.2 Der Anschauungsraum (Endlichkeit) - Der absolute Vorstellungsraum (Unendlichkeit)..... 37
2.3 Der Stimmungsraum (Ekstase, glücklich - nichtglücklich..... 38

3. Der "gelebte Raum" ist der Raum eines gegenseitigen Bestimmungsverhältnisses - "Bestimmter" und "bestimmender Raum"..... 39
4. Der "Daseinsraum" in seiner Geschichtlichkeit. 39
5. Der "gelebte Raum" ist "mitweltlicher" Raum... 41

5.1 "Kommunikative" Räumlichkeiten..... 42
5.2 Der "Liebesraum"(sprachloser Raum) und der "Familienraum"..... 42
5.3 Der "gesellschaftliche Kollektivraum"..... 43
Voraussetzung..... 43

5.31 Der kollektive "Geschichtsraum"..... 44
5.32 Der Kollektivraum in seiner "alltäglichen Gegenwärtigkeit"..... 44

5.4 Der "geschichtslose Gemeinschaftsraum"..... 45

§3. Der "soziale Raum" als Summe individueller, kollektiver und gemeinschaftlicher Räume - Der gelebte Daseinsraum Faulkners..... 45

§4. Das Problem der Individualgrundlage des gelebten Raumes..... 46

1. Der symbolistische "Weltinnenraum"..... 47
2. Gefahr und Möglichkeit der psychoanalytischen Bilddeutung..... 48

2.Kapitel: Der "nennbare Raum" als gegenwärtiges Raumkontinuum und "objektives Korrelat"..... 52

3.Kapitel: Der "erzählte Raum"als ästhetisch vermittelter "gelebter Raum"..... 54

0.1 Der Raum als ästhetisches "Repräsentativ""gelebter" Strukturen(metaphorische Funktion).... 54
0.2 Der Raum als ästhetisches "Präsentativ" (Symbolfunktion)..... 56
0.3 "Metaphorisierung" durch "erzähltes" Bewußtsein, Erzähler und "erzählendes" Bewußtsein... 56

§1. Die Verdeutlichung des Repräsentierten in der Raumdarstellung..... 57

1. Der "überzeichnete" Raum..... 57

1.01 Der "poetisch-lyrisch gestimmte" Raum..... 58
1.02 Der "dramatisierte" Handlungsraum..... 58
1.03 Der "detaillierte" Anschauungsraum..... 58
1.04 Der Vorstellungsraum als assoziatives "Gedächtniskaleidoskop" und als imagistisches Bildergefüge..... 59

1.1 Der "naturalistische" Milieuraum..... 59
1.2 Der "realistische" entworfene Raum..... 60
1.3 Der "surrealistische" Vorstellungsraum..... 60

2. Der "vereinfachte" Raum (verkürzt, gerafft, angedeutet; idealisiert, mythisiert, geometrisch stilisiert) 61

§2. Die Verweisung des Repräsentierten auf eine "Tiefenstruktur"..... 62
§3. Strukturelle und formale Aspekte des Einzelwerkes - Der "erzählte Raum" als formales Raumgefüge..... 63

Methodologischer Ausblick..... 65

3.Abschnitt: Literaturwissenschaftliche Untersuchungen zum dargestellten Raum..... 66

1,Kapitel: Die Raumdarstellung im Zeichen überhistorischen mythischen und religiösen Weltverständnisses.. 68
2.Kapitel: Die Raumdarstellung im Zeichen historischen und empiristischen Weltbegreifens..... 75
3.Kapitel: Die Raumdarstellung im Zeichen "deformatorischer" Weltdeutung und die Rückkehr zur "Normalität" des Alltäglichen..... 78
4.Kapitel: Die Raumdarstellung im Zeichen wissenschaftspositivistischer Welterkenntnis..... 85
5.Kapitel: Die Raumdarstellung im Zeichen überhistorischer mythisierender Weltsicht..... 88

Die Frage nach dem "authentische Realismus" William Faulkners..... 94

2.Teil: DIE OPPOSITION "GEIST-LEBEN" ALS STRUKTURBILDENDES PRINZIP IN DER RAUMAUFFASSUNG UND -DARSTELLUNG WILLIAM FAULKNERS..... 97

1.Abschnitt: Amerika und der Süden als die gelebten Räume William Faulkners im weiteren Sinne..... 98

1.Kapitel: The American Scene..... 99

§1. Die Kultur und Literatur der Extreme..... 100
§2. Der amerikanische Traum..... 101
§3. Der Gartenmythos..... 103
§4. Der amerikanische Adam..... 106
§5. Das typologische Denken..... 108
§6. "Unity-of-Duality"..... 110

2.Kapitel: The Southern Scene..... 113

§1. Die südliche Frontier..... 114
§2. Südliche Natur und südlicher Mensch..... 115
§3. Die Pastoralidylle..... 116
§4. Die "pastoralen" Widersprüche..... 117
1. Jägerwirtschaft, Baumwollwirtschaft und aristokratisches Patriarchat..... 117
2. Klassenhierarchie, Rassismus und Bürgerkrieg. 118
§5. Der "Yankeeismus" im Süden..... 121
§6. Zusammenfassender Vergleich - Süd und Nord... 123

3.Kapitel: Der Süden als Idylle und tragischer Geschichtsraum in der Literatur bis Faulkner..... 125
4.Kapitel: Faulkners dualistisches Bewußtsein und dualistische Raumauffassung und die Interpretation seines Werkes..... 133

§1. Bisherige literaturkritische Feststellungen.. 133
§2. Die methodologischen Folgerungen für diese Untersuchung..... 136

2.Abschnitt: Der Raum der Yoknapatawpha-Romane..... 146

Aktualität und Fiktionalität des Raumes - Yoknapatawpha - Jefferson als nennbarer, gelebter und erzählter Raum..... 146

1.Kapitel: Die gesellschaftlichen Aspekte des sozialen Gesamtraumes..... 149

§1. Yoknapatawpha County - Jefferson als gesellschaftsgeschichtlicher Raum-Mythos - Räumliche Polarisierung, Schachtelung, Wiederholung (REQUIEM FOR A NUN, "The Bear","Delta Autumn")149
1. Vorbemerkungen..... 149
2. Die Kosmogonie..... 154
2.1 Naturraum - Kulturraum..... 154
2.2 Die Entstehung Amerikas..... 157
2.3 Mississippi - Jackson - Capitol..... 161
2.4 Yoknapatawpha County - Jefferson - Courthouse..... 163
2.5 Jail..... 172
2.6 Iron Chest..... 179
2.7 "Cecilia Farmer April 16th 1861"..... 181

3. "Kilroy was here"..... 186

§2. Der "weiße" Gesellschaftsraum in seiner Alltäglichkeit und Dramatisierung (INTRUDER IN THE DUST)..188
1. Der alltägliche gemeinschaftliche Lebensraum. 191
1.1 Der werktägliche Arbeitsraum - Der dreidimensionale Anschauungsraum..... 191
1.2 Der Wochenmarkt - Der impressionistische Raum..... 192
1.3 Der gestimmte sonntägliche Andachtsraum - Vom Eindruck zum Ausdruck..... 195

2. Der dramatisierte entindividualisierte Massenraum - Das expressionistische Bild (INTRUDER IN THE DUST, SANCTUARY)..... 196
3. Der dramatisch entspannte Massenraum - Rückkehr zur realistischen Anschauung..... 205

§3. Die vitalistische Gegenkonzeption zum "weißen" Gesellschaftsraum..... 207

1. Der "schwarze" geschichtslose und "passive" Gemeinschaftsraum - Vom naturalistischen Objektrealismus zur mystischen Symbolisierung.. 207
2. Der mythisierte schwarze "Lebens-Raum" (LIGHT IN AUGUST)..... 215

2.Kapitel: Die Elementarstruktur des gelebten Gesamtraumes (sozialen Raumes) - Die individuellen Daseinsräume..... 218

§1. Der durch das Strukturprinzip "Geist" problematisierte gelebte Raum und seine jeweilige Vermittlung als erzählter Raum..... 219

Die Daseinsräume als epochale Ausdrucksformen und Grundmuster menschlicher Wirklichkeiten.... 219

1. Der Raum des sich idealistisch entwerfenden Daseins (ABSALOM, ABSALOM!)..... 222

1.1 Der "vorgeschichtliche" Daseinsraum des Helden 224

1.11 Der adamitische Daseinsraum..... 224
1.12 Der "Fall" vom essentiellen in den aktuellen Daseinsraum..... 226
1.13 Der Raum des initiierenden Daseins..... 228
1.14 Die Räumlichkeiten der heldischen Lebensentscheidung..... 230

1.141 Das schockhafte Bewußtseinserwachen..... 230
1.142 Der ritualisierte Initiationsraum..... 232
1.143 Die "neue" Beziehung zum realen milieudeterminierten Lebensraum..... 234

1.15 Der "frei" entworfene Lebensraum..... 235

1.2 Die "geschichtliche" Verwirklichung des entworfenen Lebensraumes und das dreimalige Scheitern..... 237

1.21 Der Aufstieg im ersten Versuch: das illusionäre Projekt "Haiti"..... 237
1.22 Höhepunkt und Abstieg im zweiten Versuch..... 242

1.221 Die Beziehung Jefferson - Sutpen's Hundred - Sutpen's Hundred als vorbildlicher Lebensraum des Helden..... 242
1.222 Sutpen's Hundred als patriarchalisch determinierter Familienraum..... 246
1.223 Der matriarchalische Raum als vom Sohn verworfene Alternative..... 249

1.23 Der Zusammenbruch im dritten Versuch..... 253

1.231 Die Räumlichkeit des heldischen Todes - Die "apotheotische" Mythisierung des heldischen Selbstraumes: Held und Pferd..... 254
1.232 Die Ekpyrosis des heldischen Lebensraumes... 256
1.233 Die geometrische Figur des heldischen Daseins: Ellipse..... 257

2. Der Raum des analytisch-reflexiven Daseins (ABSALOM, ABSALOM! , THE SOUND AND THE FURY).... 259

2.1 Die Analyse des fremden mittelbar mitweltlichen Daseinsraumes (ABSALOM, ABSALOM)..... 259

2.11 Die geschichtlichen Quellenorte und ihre atmosphärische Gestimmtheit..... 260

2.111 Rosa Coldfields Haus..... 260

2.112 Die väterliche Veranda..... 263
2.113 Die Ruine Sutpen's Hundred..... 264

2.12 Der Studienraum in Harvard als Lebensraum des reflexiven Daseins..... 269

Exkurs: Strukturelle und formale Aspekte des Romans ABSALOM, ABSALOM!..... 273

0.1 Die Zentrierung des gegenwärtigen Raumes im "Studienraum"..... 273
0.2 Die prinzipielle Opposition zwischen gegenwärtigen und vergangenen Räumen und ihre Verknüpfung durch Erinnerung..... 273

0.21 Die Funktion der "Briefszene"..... 274
0.22 Die Funktion der "Lagerszene"..... 275

0.3 Die Verknüpfung der gegenwärtigen und vergangenen Räume auf der Grundlage der Handlung..... 276

Die Funktion der "Türszene" und der "Ruine" - Ihr einheitsstiftender bildlicher Zielpunkt: die hypothetische "Ekpyrosis"..... 276

2.2 Die Analyse des eigenen unmittelbar mitweltlichen Daseinsraumes(THE SOUND AND THE FURY).... 281

Assoziative gelebte Vergegenwärtigung - raumzeitliche Re-präsentation..... 282

2.21 Die geistig-dispositionalen Voraussetzungen.. 284

2.211 Die Objektivation der Zeit..... 287
2.212 Der objektive Raum in der Funktion der Zeit: die Uhr..... 287

2.22 Die Begegnung mit einer als absurd erkannten Raum-Zeit-Ereignis-Wirklichkeit..... 288

2.221 Die Entobjektivierung des realen Raumes - Die Konstruktion eines irrealen (surrealistischen) Raumes..... 290
2.222 Das Verlangen nach Synthese: "home"..... 294
2.223 Die subjektivistische Umwertung des gegenständlichen Raumes - Der expressionistisch-imagistische Bildraum..... 296
2.224 Die Bestätigung der Absurdität der realen Welt und die Umsetzung der bildgewordenen Vorstellung in die pathologische Handlung... 299

2.23 Die Bestätigung der Universalität der Bilder durch die psychoanalytische Bilddeutung..... 302

3. Der Raum des materialistisch-kalkulativen Daseins(THE HAMLET, THE TOWN, THE MANSION)..... 306

3.1 Der ruinöse Geschichtsraum als Nährboden des "Snopesismus" (THE HAMLET)..... 308

3.11 Die parasitäre Besetzung des Fremdraumes..... 309

3.111 Die objektivierende Vermittlung des Vorgangs entspricht dem materialistischen Bezug zum Raum..... 310

3.112 Die materielle Gegenständlichkeit von Person und ihrem Umraum..... 312

3.12 Die systematische Ausweitung des Eigenraumes - Die Usurpation des Dorfes..... 313

3.2 Die Eroberung der Stadt als Wirtschaftsraum (THE TOWN)..... 316

3.3 Das Bankhaus als Ziel- und Endpunkt des materialistisch-kalkulativen Daseins (THE TOWN, THE MANSION)..... 318

4. Der durch Unentschiedenheit des Daseins problematisierte Raum (LIGHT IN AUGUST)..... 322

Das Dasein innerhalb der Personalstruktur und des gegenwärtigen Raum-Zeit-Ereignis-Kontinuums des Romans..... 323

4.1 Die oszillatorische Struktur des gegenwärtigen erzählten Raumes..... 325

4.11 Die Räumlichkeiten der unentschlossenen "Flucht" in die Tat..... 325

4.12 Der existentielle Eigenraum des unentschiedenen Daseins unddas Sinnbild der Unentschiedenheit und ihrer Aspekte (Entfremdung, "Farblosigkeit", Einsamkeit, Heimatlosigkeit): die Straße..... 330

4.13 "Determinierte Wahlfreiheit" und die Dialektik zwischen naturalistischer und "direkt setzender" Darstellung des Raumes..... 331

4.14 Die Metaphorisierung des gegenständlichen Raumes durch den interpretierenden Erzähler.. 332

4.2 Der erzählte oszillatorische Daseinsraum als Gedächtnisinhalt - Re-präsentation durch assoziative Raum-Zeit-Ereignis-Sukzession..... 333

4.21 Der oszillatorische Milieuraum und seine determinierenden Räumlichkeiten: Waisenhaus, Korridor, "hinter dem Vorhang"..... 334

4.22 Der oszillatorische Initiationsraum und seine ritualisierten Räumlichkeiten..... 336

4.221 Die Räumlichkeit der sozial-ideologischen Initiation: das Calvinistenhaus..... 337

4.222 Die Räumlichkeit der sexuellen Initiation: die Weidehütte..... 339

4.223 Der gesellschaftliche De-nitiationsraum: die Stadt..... 340

4.3 Das "räumliche" Bewußtseinskaleidoskop und seine Darstellung..... 345

4.31 Die reduktive Bildmetapher "Straße" als Element der Raffung erinnerter Raum-Zeit-Ereignis-Wirklichkeit (das "Straßennetz")..... 345

4.32 Die sprachliche Durchdringung des Kaleidoskops durch "oszillatorische" Raumadverbien und -konjunktionen - Die mythisierenden Nord-Süd-Identifikationen..... 346

4.4 Der oszillatorische Lebensraum des "alter-ego"- Der gemeinsame Lebens- und Liebesraum als Ort des Geschlechterkampfes..... 348

4.41 Die "lebensbejahenden" (Küche, Schlafraum, Gartenlaube) und die "lebensverneinenden" Räumlichkeiten ("house proper")..... 348

4.42 Das "gegenseitige" Versinken im archetypischen "schwarzen Abgrund"..... 350

4.43 Die Dialektik der gemeinsamen Daseinsphasen und ihre gegenständlich räumliche Verbildlichung..... 352

4.5 Die im gegenwärtigen Raum aktualisierte Selbstflucht und Gesellschaftsflucht - Der oszillatorische Fluchtraum nach der Tat..... 354

4.51 Die oszillatorische Flucht zwischen Kultur- (Kirche) und Naturraum (Scheune)..... 355

4.52 Das Schwinden des Raum-Zeit-Bewußtseins und die endgültige Verlorenheit im gegenwärtigen Raum..... 356

4.53 Das verlorene Dasein im Zentrum eines Massenraumes..... 357

4.6 Der Todesraum als ästhetisierter naturalistischer erzählter Raum-Seine Universalierung durch Symbolisierung..... 358

4.7 Die geometrische Figur des unentschiedenen Daseins: der oszillatorische Kreis..... 359

§2. Der durch das Strukturprinzip "Leben" entproblematisierte gelebte Raum und seine Vermittlung..... 361

0.1 Die Aspekte der "Entgeistigung" der Daseinsräume unter der Dominanz des Lebensprinzips... 361

0.2 Die Aufhebung der Priorität der Zeit vor dem Raum, des Geistes vor dem Körper - Die Richtung auf das statische Erleben im gestimmten Raum..... 362

0.3 "Entheiligung" des Geistigen durch das Groteske..... 363

1. Die Daseinsräume im Zeichen der Umkehrung des Dominanzverhältnisses zwischen "Geist" und "Leben" - Die matriarchalisch bestimmten Daseinsräume (AS I LAY DYING)..... 364

1.1 Der emanzipatorische Daseinsraum der vitalen Frau..... 364

1.11 Die Räumlichkeit des Frustrationserlebnisses: die Schule..... 364

1.12 Die Räumlichkeit der Erfülltheit: der vitalisierte Naturraum..... 365

1.13 Der kritisierte geist-männliche "Sprachraum" - Sprache und Sprecher als räumliche Leerformen..... 367
1.14 Der emanzipatorische "lebendige" Akt im "sprachlosen" Naturraum..... 370

1.2 Die Entproblematisierung durch grotesk-karikierende Reduktion der geist-männlichen Daseinsräume auf ihre vital-menschlichen Grundaspekte - Der grotesk-karikierte "Er-fahrungsraum"..... 371

1.21 Die groteske Karikatur des Raumes des materialistisch selbstbesessenen Daseins..... 372

1.211 Die ausgebeutete Mitwelt und das räumlich projizierte Versagen..... 372
1.212 Das lächerliche Projekt (das Gebiß) und seine Verwirklichung..... 374

1.22 Die groteske Karikatur des Raumes des reflexiv selbstbesessenen Daseins..... 377

1.221 Die absurde Privatwelt ("home")..... 377
1.222 Die Reise als Weg in den absurd lächerlichen Eigenraum des reflexiven Daseins: das Irrenhaus..... 377

1.23 Die groteske Karikatur des Raumes des handwerklich selbstbesessenen Daseins..... 380

1.231 Der grotesk-makabre Werkraum..... 380
1.232 Das grotesk-makabre Werkstück: der Sarg..... 382
1.233 Die lächerlichen Betriebsunfälle und der Verlust des handwerklichen Selbstraumes (Handwerkskasten)..... 383

1.24 Die groteske Karikatur des Raumes des heldisch selbstbesessenen Daseins..... 385

1.241 Der "allmächtige" Held in seiner Beziehung zur Mitwelt..... 385
1.242 Der heldische Reiter..... 386
1.243 Die Reise als grotesk karikierter heroischer Ausritt..... 387
1.244 Die lächerliche "heroische" Tat: Rettung der Mutter..... 388
1.245 Der lächerliche Held: der "Fußgänger" und "Sargreiter"..... 389

0.4 Die apokalyptische Groteske..... 390

1.3 Der problemlose, märchenhafte Spielraum des kindlichen Daseins - Die "Logik" des Unbewußten als sein Strukturprinzip..... 392

1.31 Die mutterbezogenen Räumlichkeiten ("dort, wo der Fisch ist", Kuhstall)..... 393
1.32 Die kindlich unreflexive Umdeutung realer Gegenständlichkeit in eine märchenhafte Bildlichkeit..... 394
1.33 Die Reise als verstehende Begegnung des reflexiven lyrisierenden und unreflexiven märchenhaften Raumbegreifens..... 395

1.4 Der rein gestimmte Er-lebnisraum des imbezilen Daseins (THE HAMLET)..... 400

1.41 Der ganzheitlich "glückliche" Raum - Raum-Zeitlosigkeit und Instinktorientiertheit..... 401
1.42 Der zentrale Orientierungspunkt: der liebes-objektbezogene Selbstraum (die Kuh)..... 402
1.43 Der matriarchalische Naturraum als pastoral-idyllischer und barock-ekstatischer Liebes-raum - Faulkners Gartenmythos..... 404

1.431 Die musikalische Raumerfüllung (Klangraum).. 407
1.432 Die sprachliche Durchdringung des " glück-erfüllten" Raumes: die Reduktion der Spra-che auf ihre "ursprüngliche" Raum-Zeit-Struk-tur: konkrete Bildlichkeit, Raumadverb, Ein-ebnung der sprachlichen Zeitstufigkeit..... 408

2. Die Synthese des geist-männlichen und des vi-tal-weiblichen Daseinsraumes - Versuch der Syn-these von Geist und Leben im Historischen und Überhistorischen..... 411

2.1 Der gemeinsame "lineare" Erfahrungsraum (LIGHT IN AUGUST)..... 411

2.11 Der Raum des ganzheitlich "toleranten" weib-lichen Daseins..... 412

2.111 Der erlebte Erfahrungsraum 413
2.112 Zeitstufenlose Gegenwärtigkeit - Ontisch-kosmisches Raum-Zeit-Bewußtsein..... 416

2.12 Die "Rezeption" des geist-männlichen Daseins in den vital-weiblichen Daseinsraum..... 418

2.121 Die Räumlichkeiten der geist-männlichen Un-entschiedenheit (Studienraum - Pensionshaus, Zelt-Hütte)..... 418
2.122 Der "gemeinsame" Daseinsraum als gemeinsam erlebter Erfahrungsraum..... 424
2.123 Die Sprache als reiner Ausdrucksträger..... 427

2.2 Die überhistorische Einheit der Antinomie "Geist-Leben" im vom Mann bewußt ästhetisier-ten matriarchalischen Raum - Der rein stati-sche archetypisch universale Bildraum..... 428

Zusammenfassung..... 430

ANHANG

Anmerkungen..... 1

Benutzte Literatur..... 70

That's it, that's it! You walk along a dark street, in the dark. The dark is close and intimate about you, holding all things, anything - you need only put out your hand to touch life to feel the beating heart of life. ...Fairchild leaned against the wall, ...staring into the sky, listening to the dark and measured beating of the heart of things. "That's what it is. Genius. ... It is that Passion Week of the heart, that instant of timeless beatitude which some never know, which some, I suppose gain at will, which others gain through an outside agency like alcohol, like tonight - that passive state of the heart with which the mind, the brain, has nothing to do at all, in which the hackneyed accidents which make up this world - love and life and death and sex and sorrow - brought together by chance in perfect proportions, take on a kind of splendid and timeless beauty..."

William Faulkner, MOSQUITOES(1927) (New York,Laurel,1965),S.277,280f.

Einleitung

Die christlich-mittelalterliche Trennung von Himmel und Erde, von Seele und Körper, findet ihre erkenntnistheoretische Entsprechung in der Trennung von subjektiver intelligibler geistiger Welt und objektiver sinnlicher natürlicher Welt. Bei der prioritätischen Bewertung der subjektiven Geist-Seele erhält auch die Zeit als der subjektnahe "innere Sinn" Priorität vor dem Raume zugesprochen (Kant).
Die Betroffenheit des als "Geist-Subjekt" definierten Menschen von seiner Zeitlichkeit und Endlichkeit ergibt sich aus der Form obiger Dualismen von selbst.
Bei der "Besessenheit" besonders des Bewußtseinsromans von der Zeit als der tragischen Bestimmung des Menschen ist die moderne Literatur gerade in bezug auf Faulkner bereits als Ausdruck einer "Sackgasse" der grundsätzlichen Trennung von Subjekt und Objekt überhaupt gesehen worden[1].-Diese Untersuchung will zeigen, wie Faulkner aus dieser "Sackgasse" herauszufinden versucht.
Nach ihm trachtet der menschliche Geist ("mind","brain") in seinen historischen Manifestationen als geschichtlicher,politischer, wirtschaftlicher und philosophischer Weltentwurf ("design"), ja schon als Sprache ("words"),aus der Alltäglichkeit der Lebenserscheinungen ("the hackneyed accidents which make up this world - love and life and death and sex and sorrow") herauszutreten, um sich selbst zu vergöttlichen ("avatar","apotheosis"). Er verursacht aber gerade dadurch die Daseinstragödie.
Faulkner will diese Tragödie klären und überwinden. Er tut dies ontologisch, indem er die Lebensganzheit "motion" nennt und sie als begriffliche Einheit des Gegeneinanderwirkens von lebendigen und lebensfeindlichen (sprich"geistigen") Kräften im geschichtlichen Lebensprozeß versteht. Zugleich ist die Lebensfülle die mythisierte, überhistorische Ursprungseinheit des historischen Gegensatzes "Leben-Geist". So verhält sich Leben zu Geist wie mythisches Vorbewußtsein zu historischem Bewußtsein, verhält sich aber auch wie Raum zu Zeit und wie die im ästhetisierten archetypischen Bild reduzierte räumliche Welt zu der auf den Moment reduzierten zeitlichen Welt.
Das erstere ist jeweils die Ursprungseinheit des letzteren

und zugleich dessen Bedingung seiner Möglichkeit. Das jeweils letztere kommt auch in der Darstellung in den Blick vom ersteren aus.
Das bedeutet, daß eine Untersuchung, die vom Raume ausgeht, zeigen kann, daß der Raum die formalästhetische Einheit der Dualismen ist, daß sich aus ihm heraus aber ebenso die Darstellung der Widersprüche entwickeln muß.
Die Lösung der Daseinstragödie läuft also bei Faulkner über die Entwertung des "Zeitlichen" als des "Geistigen" zum Ausgleich mit dem "ursprünglichen" irdischen "Raum" und vorbewußten "Leben". Ein mythisierendes Denken in prinzipiellen Identitäten wird dabei offenbar.
So versucht Faulkner in mythisierender Umkehrung christlicher und erkenntnistheoretischer Bewertung des Seinsdualismus zwischen Seele und Körper bzw. zwischen Subjekt und Objekt den Menschen (einschließlich seiner selbst als Dichter[2]) im "Leben" - und das heißt zugleich in seinem irdischen, körperlichen und räumlichen Dasein zu verewigen.

Um diese These zu verifizieren, bedarf es folgender notwendiger Schritte:
In einem ersten Teil über "Vorüberlegungen zum 'literarischen Raum' und zur literaturwissenschaftlichen Raumbehandlung" soll in einem 1. Abschnitt der kategoriale und zugleich kategorische Gegensatz zum "Raum", die "Zeit", bzw. die tragische menschliche Bedingtheit in der Zeit, wie sie von Faulkner erkannt und in der Literaturwissenschaft als solche bereits nachvollzogen wurde, angesprochen werden. Bei der Einseitigkeit der Zeitbetrachtung durch letztere soll aus der prioritätischen Bewertung der Welt des subjektiven Geistes vor der Welt der objektiven Natur, der Zeit vor dem Raum - wie sie die Erkenntnistheorie vorgegeben hatte -, die konsequente Entwicklung zu einer formalistischen Deutung der Faulknerschen Raumbehandlung und des modernen Bewußtseinsromans überhaupt durch die Literaturwissenschaft nachvollzogen werden. Die Annahme einer rein formalen "Verräumlichung" des Bewußtseinsromans muß korrigiert werden.

Da die Zeit in der Weise vom Raum aus in den Blick kommt, daß Faulkners "problematische" Menschen ihre menschliche Bedingtheit aus der Betrachtung des Raumes isolieren und in die Zeit projizieren, müssen für unsre Deutung beide Phänomene als gleichermaßen "gelebte" Phänomene diskutiert werden (1. u. 2. Kapitel). Dies erfordert eine Revision des literaturwissenschaftlichen Zeitbegriffs (3. Kapitel) und, analog dazu, des Raumbegriffs. Die der Komplexität der dargestellten Wirklichkeit in Faulkners Romanen entsprechende Systematik des "literarischen Raumes" in seinen "gelebten" Formen und ästhetischen Funktionen - zweiter Abschnitt - kann vielleicht als Ausgangspunkt für eine differenzierte "Theorie des literarischen Raumes" überhaupt dienen.
Aus der Sicht dieser theoretischen Überlegungen und vor dem Hintergrund der zwischen überhistorischer und historisierender Weltsicht wechselnden Erzählhaltungen werden in einem dritten Abschnitt mehr oder weniger systematische Äußerungen der Literaturwissenschaft zum dargestellten Raum betrachtet. Daraus eröffnet sich die Frage nach dem "Realismus" Faulkners.
Im zweiten Teil der Untersuchung soll in einem ersten Abschnitt der grundsätzliche Seinsdualismus Faulkners - wie er sich in der Raumauffassung niederschlägt - geistesgeschichtlich aus Faulkners eigenen "gelebten Räumen" im weiteren Sinne, nämlich "Amerika" und dem "Süden", entwickelt werden (1. - 3. Kapitel). In diesen Zusammenhang werden die literaturwissenschaftlichen Äußerungen zum Raum bei Faulkner (4. Kapitel) und die methodologischen Folgerungen (5. Kapitel) für den interpretatorischen Abschnitt gestellt.
Dieser 2. Abschnitt benutzt die Systematik des "literarischen Raumes" als Instrumentarium für die inhaltliche und formal-ästhetische Deutung des dargestellten Raumes in den "Yoknapatawpha-Romanen" William Faulkners aus der übergreifenden strukturellen Opposition "Geist-Leben".
Daraus eröffnet sich der entsprechende Gegensatz zwischen den "problematisierten" und "entproblematisierten"(bzw. "problemlosen") Räumen des dargestellten gesellschaftlichen Daseins (1. Kapitel) und des individuellen Daseins (2.Kapitel).Aus den

jeweils "lebendig" bestimmten entproblematisierten Räumen erwächst die "räumliche" Synthese des Gegensatzes. Sie geht Hand in Hand mit dem für Faulkner entscheidenden Formprinzip der ästhetischen und zugleich mythisierenden Reduktion der räumlichen Gesamtwelt und ihrer Dualismen auf das "verkürzte" archetypische Bild.

1. Teil:

VORÜBERLEGUNGEN ZUM 'LITERARISCHEN RAUM' UND ZUR LITERATURWISSENSCHAFTLICHEN RAUMBEHANDLUNG

1. Abschnitt: Das Problem der prioritätischen Behandlung der Zeit gegenüber dem Raum. Versuch einer Korrektur

Faulkner sagte in einem Interview:

> The aim of every artist is to arrest motion, which is life, by artificial means and hold it fixed so that a hundred years later, when a stranger looks at it, it moves again since it is life.[1]

Dargestellte Wirklichkeit ist für Faulkner dargestellte "lebendige" Wirklichkeit, ist dargestelltes "Leben". Dargestelltes Leben aber ist für ihn "fixierte Bewegung". Wirklichkeit als dargestellte soll bei Faulkner also die Qualität lebendiger Bewegtheit haben. "Wirklichkeit" heißt bei Faulkner "Bewegung".

Lösen wir den Faulknerschen Begriff "Bewegung" (= Lebenswirklichkeit) ontologisch auf, so kommen wir auf die Grundphänomene der Weltwirklichkeit, nämlich auf ihre Raum-Zeit-Ereignis-Struktur: Die lebendige Bewegtheit der Dinge ereignet sich im Raum und in der Zeit. In bezug auf die Literatur müssen wir jeweils "dargestellt" vor die Nomina setzen: Die dargestellte Bewegtheit der dargestellten Dinge ereignet sich im dargestellten Raum und in der dargestellten Zeit.

Für den Dichter Faulkner ist "Wirklichkeit" mit "Bewegung" identisch. Für den Ontologen J. Fink ist "Bewegung" zwar nur ein Konstituenz neben Raum und Zeit, ist aber von letzteren gleichermaßen abhängig: Fink beruft sich auf Zenon:

> Bewegung wird dort gefasst /~in der sog. "zenonischen Dialektik"~/ als die eigentümliche Grundverfassung der Dinge, die~bald hier, bald dort sind, - bald noch nicht und bald nicht mehr sind, die nur zeitweilig währen,- die bald so, bald anders sind,- bald gross, bald klein sind, bald jung, bald alt sind; alle solchen dem Wandel, der Veränderung unterworfenen Dinge müssen, um überhaupt "bewegt" sein zu können, im Raume sein; das ImRaumsein ist die fundamentale Voraussetzung jeder möglichen Bewegung... Bewegung setzt des weiteren voraus, dass alles bewegte Seiende auch in der Zeit ist; jede räumliche Bewegung braucht Zeit, verbraucht Zeit.[2]

Fink weist in diesem Zusammenhang auf die "Parallelisierung" von Raum und Zeit; und wenn er Zenon interpretiert mit der Feststellung, "Die Zeit kommt in den Blick im Ausgang vom Raume aus", so ist damit nach unserer Behauptung auch die

Raumauffassung Faulkners grundsätzlich gedeutet. Fink fährt fort:

> Zeit wird /~bei Zenon~/ primär als Zeit von Raumvorgängen thematisch.... Das Inder-Zeitsein /~!~/ wird im ganzen doch analog dem ImRaumsein /~!~/ angesetzt. Das besagt aber: die Zeit wird hier noch nicht vorwiegend aus dem Bezug zur PSYCHE, zur Seele, bestimmt, wie dann bei Platon, Aristoteles und vor allem Augustin.[3]

Gezielt ist hier auf die subjektive Geist-Seele, deren Form als "innerer Sinn" dann bei Kant nichts anderes als wiederum die "reine Anschauung" der Zeit[4] ist.

Welche Probleme sich aus der Abkehr vom "Raum-Zeit-Parallelismus" für die Literaturwissenschaft ergeben, die die erkenntnistheoretischen Grundlagen der Raum-Zeit-Behandlung übernimmt und bei der Faulkner-Interpretation die Tatsache übersieht, daß dieser gerade den "Raum-Zeit-Parallelismus" aus mythisierender Weltsicht wiedereinführt, sollen die beiden folgenden Kapitel zeigen.

1. Kapitel: Die philosophischen Voraussetzungen der literaturwissenschaftlichen Zeit-Raum-Behandlung

Die qualitative Trennung von Raum und Zeit wurde in der Philosophie auf die Gegensätze "Objekt-Subjekt", "Natur-Geist", "sinnliche objektive Welt - intelligible subjektive Welt" projiziert. Das hat bei der höheren Bewertung des "absoluten" Geistes vor der "bedingten" Natur zum einen eine höhere Bewertung der Zeit vor dem Raum zur Folge, da die Zeit als der subjektnahe "innere Sinn" verstanden wird. Zum zweiten wird der "objektive" Raum das vom Geist "objektivierte", also das Reflektierte. So wird bei Kant - um mit J. Simon zu sprechen - "der Raum ... in der Kritik der reinen Vernunft Inbegriff des unendlichen Gegenstandes der Reflexion."[5] Der Raum wird "objektiv" im transzendentalen Sinne. Damit aber entfernt sich das denkende Subjekt tatsächlich aus seiner eigenen auch räumlichen Bestimmtheit. Denn es denkt sich ja gerade als "frei allen möglichen Gegenständen der Reflexion gegenüber und entzieht sich so gerade selbst der Beurteilung gemäß den Kategorien Bedingtes oder Unbedingtes."[6] Mit anderen Worten, der Wirklichkeits- und Wirkzusammenhang zwischen Mensch und Raum bleibt damit verfehlt.

Als mit Bergson die Lebensphilosophie Wirklichkeit als "gelebte" zu entdecken begann, das heißt, das menschliche Subjekt selbst wieder in die Überlegungen zur Wirklichkeitserfahrung einbezog, blieb der Raum als qualitatives "gelebtes" Teilphänomen der Wirklichkeit tatsächlich unberücksichtigt. Die Zeit als innerer Sinn der Geist-Seele erhielt die psychologische Qualität einer erlebten Bewußtseinszeit ("durée réelle" bzw. "duration"[7]). Davon unterscheidet Bergson die reflexiv gewonnene homogene, mechanische Quantität der Zeit als einer Sukzession räumlich idealer Punktreihen:

> Time, in so far as it is a homogeneous medium, and not concrete duration, is reducible to space haunting the reflective consciousness[8].

Dem homogenen, quantitativen, objektiven Zeitbegriff als einer Projektion des sukzessiven Raumes steht also nicht nur ein quantitativer, objektiver Raumbegriff gegenüber. Zeit wird auf den Raum reduziert und mit ihm unzulässig identifiziert:

> Homogeneous time is the medium in which conscious states form discrete series. This time is nothing but space, and pure duration is something different.[9]

Dem qualitativen, "gelebten" Zeitbegriff entspricht kein Begriff eines qualitativen, "gelebten" Raumes. Bergson trennt das quantitative Faktum des "durchschrittenen Raumes" strikt von dem qualitativen "Akt", in dem wir den Raum durchschreiten. Der Raum bleibt quantitativer, homogener "Objektraum", an dem die gelebte Qualität seiner "Objekthaftigkeit" mit ihren Erlebnisimplikationen nicht berücksichtigt ist.

Mit Heidegger übernimmt die Existentialphilosophie die angedeutete Priorität der Zeit vor dem Raum. Heidegger spricht zwar von "Dasein" als einem wesentlichen "In-der-Welt-sein"[10] Er zeigt, daß das "umsichtige In-der-Welt-sein ... ein räumliches"[11] ist. Er kommt zu dem Schluß: "das ontologisch wohlverstandene Subjekt, das Dasein ist räumlich";[12] doch projiziert Heidegger dieses räumliche In-der-Welt-sein bekanntlich in die Zeit und versteht diese als den "transzendentalen Horizont der Frage nach dem Sein" im Hinblick auf dessen "Zeitlichkeit" und "Geschichtlichkeit".[13]

2. Kapitel: Das Problem der Priorität der Zeit in der Literaturwissenschaft

§ 1. Das "verzeitlichte" literarische Werk

Die sog. "werkimmanente Kritik" interpretiert vielfach das literarische Werk als Selbstdarstellung des dichterischen Daseins im Zeichen seiner Zeitlichkeit. Die "Morphologen" wenden sich der "Gestalt" des literarischen Werkes zu und fragen nach der "Bauform" auf der Grundlage des "Zeitgefüges" des Erzählens.
Dies führt jeweils zu einer einseitigen inhaltlichen und formalen "Verzeitlichung" des literarischen Werkes überhaupt, aber zugleich zu einer inhaltlichen und formalen "Entzeitlichung" des Bewußtseinsromans, speziell bei Faulkner. Ein literaturwissenschaftliches "Krisenbewußtsein" in bezug auf den modernen Roman entsteht, weil er den rein "zeitlichen" Beurteilungskriterien nicht mehr standhält .

1. "Zeit" als existentialistisches Daseinserlebnis

Bergsons "gelebte Zeit", von Heidegger existentialistisch als "Zeitlichkeit" des menschlichen Daseins gedeutet, wird von einer "existentialistischen" Literaturkritik auch als Grundstruktur dargestellter Wirklichkeit gesehen. Die Kritik übernimmt die "Explikation", die Daseinsanalyse Heideggers als "Explikation" dargestellten Daseins und seiner Zeitlichkeit. Die Methode bedient sich des Husserlschen Begriffs der "phänomenologischen Reduktion" und reduziert den zu beschreibenden Sachverhalt auf das aus sich selbst lebende existentielle Faktum, das Einzelwerk. Der Sinn der Beschreibung auf dem Hintergrund der Zeit ist Daseinsauslegung im Sinne Heideggers[14], ihre Methode werkimmanente phänomenologische Hermeneutik (vgl. "explication des textes", "close reading", "new criticism").

1. 1 E. Staigers "Zeit als Einbildungskraft"

E. Staiger hat mit seinem Buch Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters[15] als einer der ersten "die Kunst der Interpre-

tation"[16] als Daseins- bzw. Zeitlichkeitsanalyse verstanden. Die Zeit, und die Zeit allein, wird für die Literaturwissenschaft das "tiefste Wesen menschlichen Geistes"[17], das es durch die Literatur zu entdecken gilt.
Staiger weiß zwar, daß "Räumliches und Zeitliches nicht gesondert "nebeneinanderstehen, sondern im existentiellen Zusammenhang mit der Heideggerschen "Umsicht" gesehen werden müssen. Er weiß, daß immer räumliche Sprachbegriffe für zeitliche Inhalte stehen.[18] Staiger sieht zwar die Priorität des Raumes im Hinblick auf die Sprachentwicklung und damit auch auf die Entwicklung des menschlichen Bewußtseins.[19] Diese Einsicht ist Staiger aber zugleich "Hinweis auf die höhere Würde der Zeit, die Kant selber schon, obzwar noch unentschlossen andeutet", und er fährt fort:

> Wenn wir also das Vermögen, das wir bisher Umsicht nannten, fernerhin als Zeit bezeichnen, so haben wir damit nicht willkürlich eines ausgewählt und das andere übergangen [faktisch aber eben doch!], sondern nur das tiefste Wesen des menschlichen Geistes mit Namen genannt.[20]

Mit diesem Zeitbegriff hat Staiger zwar das benennen wollen, was Bergson mit "durée réelle" gemeint hatte, aber den Begriff zuweit eingeebnet, weil zu umfassend formuliert. "Zeit" verliert als Begriff seine Relevanz, wenn er mit dem Begriff "Seele", dem erlebenden Gesamtselbst, austauschbar ist, wenn

> ... wir ... das Gemüt, die Seele, oder wie wir sagen wollen, auch als Zeit verstehen, indem wir in Zerstreuung und Besonnenheit, in Oberflächlichkeit und Tiefsinn, in Entschlossenheit und Treue, und so fort, das Zeitliche erkennen, ... indem wir also innerhalb dessen, was die transzendentale Urstruktur des Menschen überhaupt darstellt, noch Unterschiede finden ...[21]

1. 2 J.-P. Sartre und die existentialistischen Faulknerinterpretationen - Der Weg in die "Entzeitlichung" des Daseins

Da sich die typisch existentialistische Grundhaltung aus dem Zeiterlebnis des "Nicht-mehr-tun-könnens", dem Bewußtsein vom irreversibel Vergangenen und der daraus resultierenden geschichtlichen Vergangenheit ergibt, ist "Sein und Zeit" daher letztlich "Sein zum Tode".[22] In diesem Sinne hat J.-P. Sartre die "vergängliche" Zeit in Faulkners THE SOUND AND THE FURY[23] wiederentdeckt[24] und zusammen mit J. Pouillon[25]

eine Flut von "existentialistischen" Interpretationen und Zeituntersuchungen gerade zum Romanwerk W. Faulkners ausgelöst.

In seinem Aufsatz reiht Sartre Faulkner unter die Schriftsteller "Proust, Joyce, Dos Passos,... Gide, and Virginia Woolf",[26] jene Dichter, die existentiell mit dem Problem der Zeitlichkeit befaßt sind[27], und zwar besonders mit der schicksalshaften Bestimmtheit durch die Vergangenheit.

Nach Sartre ist für Proust und Faulkner die "Zukunft" als Erlebnis existentieller "Möglichkeit" und der Hoffnung völlig verschlossen, so daß selbst Sartre ihre Hoffnungslosigkeit nicht mehr akzeptieren könne. Er sagt:

> I like his /Faulkner's/ art, but I do not believe in his metaphysics.[28]

Sartres Gegenposition, nämlich seine Behauptung "the loss of all hope, for example, does not deprive human reality of its possibilities; it is simply a way of <u>being</u> toward these same possibilities"[29], zeigt Sartres grundsätzliches Mißverständnis Faulknerscher Weltsicht. Faulkner würde Sartres Ausspruch wohl ebenso für sich selbst in Anspruch nehmen können. Er hat solche "Möglichkeiten" unter dem Namen "old verities and truths of the heart, the old universal truths"[30] zusammengefaßt. Er meint damit die elementaren "lebendigen" Äußerungen des menschlichen Daseins, nämlich "love and honor and pity and pride and compassion and sacrifice."[31] Sie machen den Menschen im "gegenwärtigen" Leiden unsterblich und damit auch "zukünftig", und an sie zu erinnern ist nach Faulkner Aufgabe des Künstlers.[32]

Sartres eigene Zeitbesessenheit führt ihn dazu, sich nur mit SAF zu befassen und offensichtlich darin wiederum nur mit Quentin Compson, der tatsächlich vom Zeitproblem besessen ist. Er ist ohne Hoffnung und kann das von Sartre angesprochene Problem der Suche nach der "wirklichen Zeit" nicht lösen.

Dabei übersieht Sartre, daß in SAF außer Quentin noch andere Bewußtseinslagen[33] zur Darstellung kommen.[34]

In zu einfacher Anwendung des Bergsonschen Begriffs der "durée réelle"[35] wird nicht bedacht, daß Quentins reflexives

Zeiterleben ebenso eine Modalität "gelebter Zeit" ist, nämlich das spezifische Zeiterleben des reflexiven Daseins.[36] Als Reflektierender kommt Quentin allerdings nur zu einem "mechanisch quantitativen" Zeitbegriff. Und schließlich vernachlässigt Sartre die Tatsache, daß Quentin das Zeiterlebnis aus der Beziehung zum Raum isoliert. Der "Zeitgebundenheit" entspricht die "Raumgebundenheit" seines Daseins. Beide Erlebnisse ergeben sich aus der "transzendentalen" Beziehung Quentins zur empirischen Wirklichkeit überhaupt.

P. Lowry erweitert Sartres Ansatz und interpretiert SAF auf der Basis der Modalitäten zeitlichen Erlebens, wie sie sich in den jeweiligen Figuren manifestieren.[37]
Das Problem der Existenzangst in der Besessenheit der Menschen von der Zeit als Quantität[38] und der Vergeblichkeit der Suche nach der Zeit als Qualität ("real time" - durée réelle), bzw. die literaturwissenschaftliche Trennung beider Begriffe überhaupt, wird in den meisten Untersuchungen zu Faulkner wenigstens angedeutet[39].
Die Diskrepanz zwischen quantitativer und qualitativer Zeit erscheint zugleich als Opposition der Zeitstufen Vergangenheit und Gegenwart, wobei die Vergangenheit als Geschichte bzw. Geschichtlichkeit problematisch wird.[40]
Eine E. Staiger gewidmete "existentialistisch-zeitliche" Interpretation des Gesamtwerkes auf diesen Grundlagen leistet H. Straumann[41] unter Gesichtspunkten wie folgt: "Durchbruch der Meisterschaft: Konzeption und Gestaltung des Problems der Zeitlichkeit" unter den Aspekten "Vergangenheit als Schicksal in der Gegenwart: SARTORIS, THE UNVANQUISHED,"[42] "Dekadenz der Vergangenheit: THE SOUND AND THE FURY[43]", "Facetten der Gegenwart: AS I LAY DYING"[44].

Der Begriff der "gelebten Zeit" (Gegenwärtigkeit), die als "Erlösung" aus der mechanischen Zeit (Vergangenheit, Vergänglichkeit) angesehen wird, zielt allerdings selbst auf "Entzeitlichung". Denn er meint ja das unmittelbare jeweils momentane Gegenwartserleben des menschlichen Bewußtseins, in dem die historisch wandelbaren Bezüge aufgehoben sind. Diese sind aber gerade nicht aufgehoben im "reflexiven" Gegenwartserlebnis, denn die Reflexion macht das Gegenwärtige

zum Reflektierten und damit jeweils Vergangenen. Daraus ergibt sich die Spannung zwischen Zeitenwandel und Stillstand, Zeitenfluß und Zeitlosigkeit,[45] bei Faulkner.
Das enthistorisierte Momenterleben in der gelebten Zeit macht aus dieser allerdings noch keine überhistorische "mythische Zeit"[46]. Mythisches Erleben ist ein Aspekt "gelebter Zeit", nicht diese selbst. Gelebte Zeit kann eine mythische Bewußtseinslage und eine hochdifferenzierte reflexive zur Voraussetzung haben. Auch das reflexive Bewußtsein wie das mythische "Bewußtsein" ist als Bewußtseinsstrom aktiv, beide sind im Bewußtseinsakt "gegenwärtig". Das reflexive Bewußtsein kann allerdings wie im Falle Quentins die "Gegenwärtigkeit" selbst zum Denkobjekt haben und in einem transzendentalen Zeitbegriff objektivieren.
Beides aber, und das darf nicht übersehen werden, nämlich Zeitlichkeit und Zeitlosigkeit, kommt aus der Betrachtung des Raumes[47] in Sicht, da dieser, ebenso wie das "Leben" ("motion"), als real Gegebenes Zeitlosigkeit und Zeitlichkeit enthält, genauso wie die Begegnung mit dem Raum ein mehr reflexiv bewußter oder ein vorbewußt-mythischer Bezug sein kann.

2. "Zeit" als morphologische Bauform

In dem Begriff "Gestalt", in dem ursprünglich mehr als "ästhetische Form" gesehen werden wollte, ja der nach G. Müller vor allem "Weltaufschluß, ein Lehren durch die Gestalt"[48] beinhalten sollte, werden tatsächlich inhaltliche und formale Kategorien eher verwischt als vereint. Dies hat problematische Auswirkungen gerade auf die morphologische Behandlung der "Zeitbezüge im Erzählen".[49] Angewendet auf den Bewußtseinsroman scheitert die Methode am eigenen Formalismus, in den nun auch der Raum einbezogen wird.

2. 1 G. Müllers und E. Lämmerts "erzählte" und "Erzählzeit"

Auch die morphologisch orientierte Literaturwissenschaft benutzt die Bergson - Heideggerschen Zeitbegriffe, diesmal zur Erklärung der immanenten Formstruktur des Einzelwerkes. Alle erzähltechnischen Erscheinungsformen - "Bauformen" - im Werk werden auf das Zeitphänomen reduziert. Dieses aber

ist im Werk nichts anderes als "Erzählhandlung" bzw. "Erzählvorgang". Dargestellte Raum-Zeit-Ereignis-Wirklichkeit ist damit reduziert auf dargestellte "Zeit", bzw. umgekehrt, wenn von "Zeit" gesprochen wird, spricht man eigentlich von "Raum-Zeit-Ereignis". Ereignisse aber sind nicht nur "Geschehen in der Zeit"[50], sondern Erleben in der und der Zeit und zugleich Erleben in dem und des Raumes.
Das dargestellte wirkliche Geschehen ist hier jedoch als bloß zeitliches und zugleich formales Handlungsgefüge gesehen. In diesem Sinne ist wiederum nur die Zeit nach ihrem quantitativen und qualitativen Aspekt befragt.
Die von Bergson eingeführte Opposition zwischen homogener, quantitativer, objektiver, idealer Zeit und inhomogener, qualitativer, subjektiver, realer Zeit wird in die morphologische Opposition der Kategorien "erzählte Zeit" und "Erzählzeit" umgedeutet.[51]
War schon von Staiger der "gelebte" Zeitbegriff inhaltlich als Synonym für"Seele" zu weit gefaßt, so besteht für den Begriff "Erzählzeit" der Morphologen die gleiche Gefahr. Um den qualitativen Aspekt bemüht, vereint man in ihm den ästhetischen Komplex der "Erzählmittel" mit dem "gelebten" Komplex der dargestellten Gesamtwirklichkeit, und zwar im Zusammenhang mit dem zeitlichen Lesevorgang. Dies zielt letztlich auf das Problem, wieviele Seiten auf bestimmte zählbare Zeiteinheiten verwendet werden.[52] Ist aber mit "Erzählzeit" lediglich darstellerische Breite im Verhältnis zur dargestellten Zeitquantität gemeint, dann ist mit dem Begriff "Erzählzeit" ebenso rein Quantitatives ausgedrückt. Zugleich ist er eigentlich kein zeitlicher Begriff mehr. Ich könnte die als Seitenumfang konkret vorliegende erzählerische Breite ebenso "Erzählraum" nennen. Das Zeitspezifische liegt nicht mehr vor, zumal eine angenommene "Lese-" oder "Schreibzeit" gar nicht objektivierbar ist. "Erzählzeit" vereint die qualitativen - die dargestellte gelebte Wirklichkeit und die ästhetisch-erzählerische "Bewußtseinslage"[53] - mit den rein quantitativen Aspekten des Umfangs.
Auch der quantitative Aspekt, der in dem Begriff der "erzählten Zeit" zum Ausdruck kommen soll, scheint nicht konsequent durchgehalten. Zumindest dann, wenn "erzählte Zeit" (Müller)

dem "erzählten Vorgang" (Petsch) als "Erzählfaktum" zugeordnet wird, dann ist "erzählte Zeit" schon mehr als meßbare Zeitquantität und vermischt sich mit dem, was an gelebter Wirklichkeit dargestellt ist. Die Zuordnung der Begriffe "Erzählfakten" und "Erzählmittel" zu den Begriffen "erzählte Zeit" bzw. "Erzählzeit" ist nicht eindeutig[54].
Die Bauformtypen, die aus der Perspektive einer relativen Erzählgegenwart, der "Mehrschichtigkeit erzählter Gegenwart" erkannt werden, die Möglichkeiten der "Rückwendung" und "Vorausdeutung"[55], sind allerdings einsichtige Stilmittel. Hierbei wird der Erzählstil aber auf der Basis der festen "Aktionsarten" (= zeitliche Erzählperspektiven), Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft erklärt. Dies ist aber wiederum schon allein auf der Grundlage der Untersuchung der Sukzession des quantitativen Zeit-Kontinuums möglich, das der dargestellten Wirklichkeit unterliegt. Das formale Gestaltproblem wäre damit aber allein auf die sog. "erzählte Zeit" reduziert. Vom Zeitphänomen selbst bleibt somit tatsächlich der formale und quantitative Aspekt übrig.

Der Fehler im formalistisch morphologischen Vorgehen lag zum einen in der Gleichsetzung von dargestellter Wirklichkeit (Raum-Zeit-Ereignis) mit "Zeit" selbst, als gäbe es keine anderen Bezüge als "Zeitbezüge". Damit werden dargestellte Wirklichkeit wie auch der Erzählwille selbst verfehlt, zumal zum anderen diese beiden im Begriff "Erzählzeit" ebenso "vereinfacht" werden.
Man muß davon ausgehen, daß sich dargestellte Wirklichkeit einerseits aus der Beziehung erzählter Bewußtseinslagen zu Raum und Zeit, andererseits aus der übergreifenden Beziehung des erzählenden Bewußtseins zu jener Beziehung ergibt. Man muß von der gelebten Wirklichkeit im Erzählwerk ausgehen und von ihr die ästhetische Behandlung durch das Erzählerbewußtsein erschließen. Die Trennung der beiden, ist im Werk "ontisch" nicht gegeben, sie ist aber "ontologisch", also literaturwissenschaftlich notwendig. Denn die Struktur der Wirklichkeit als dargestellter Erfahrung ist noch keine spezifische Leistung, sondern beruht auf der Fähigkeit Erfahrungen überhaupt zu strukturieren. Die Struktur der dargestellten

Wirklichkeit ist also zunächst die Projektion der Struktur der Wirklichkeitserfahrung des Autors. Die spezifisch "ästhetische" Leistung besteht darin, diese Erfahrungsstruktur dem Leser als Möglichkeit der eigenen Erfahrung zu vermitteln. Dies geschieht als beschreibende Verdeutlichung durch prinzipielle "Überzeichnung" oder eher "Unterzeichnung" der realen Wirklichkeit, die als außerliterarische Wirklichkeit die Vergleichsbasis bildet.[56] Ferner muß diese dargestellte Wirklichkeit dem Gesichtspunkt einer formalästhetischen Einheit unterworfen werden. Dies führt zur epischen Integration der Wirklichkeit in den Rahmen eines Einzelwerkes.

2. 2 Die morphologischen Faulknerinterpretationen - Der Weg in die "Entzeitlichung" der Form

Der Zusammenhang zwischen erzähltem und erzählendem Bewußtsein scheint in werkimmanenten Untersuchungen zum Bewußtseinsroman bei Faulkner wiederum im morphologischen Sinne genutzt. Der Zusammenhang zwischen Gedächtnisinhalt, assoziativer Funktion der Erinnerung, dem Erzählstil und der Werkstruktur wurde gesehen. Aus der Tatsache der "Besessenheit" des reflexiven und zugleich aus der Gegenwart erinnernden Bewußtseins von der Vergangenheit ergaben sich also die formalästhetischen Konsequenzen:
Die Auflösung des sukzessiven Zeitbewußtseins in der Assoziation führt zur Auflösung der Zeit-Ereignis-Kette im Erzählablauf, also der sog. "chronology"[57] oder "present events" oder "present action[58]" oder "present"[59]. J. Pouillon stellt unter diesen Voraussetzungen richtig fest:

> Destruction of the chronology is the most obvious result of this depreciation of present and future to the benefit of the past.[60]

"Consequences: Faulknerian Narration"[61].
Aus der Sicht des zwar geschrumpften, jedoch noch feststellbaren jeweils gegenwärtigen Zeit-Ereignis-Kontinuums läßt sich die Virtuosität der zeitlichen Verschiebungen, der "flashbacks" und der "flash-forwards" nachzeichnen.[62] Der Erzählstil wird durchaus adäquat als "memory-narrative"[63] bezeichnet, da er mit wahrer Manie dargestellte gelebte Vergangenheit mit der Gegenwart auf der Grundlage "erinnernder" Assoziation verknüpft.

Der assoziative Stil ist allerdings weniger ein ästhetischer "Triumph"[64] über die Zeit, weil er zunächst eben adäquate Darstellungsform eines Bewußtseinsstromes ist. Als angemessener Stil für Wirklichkeitsdarstellung ist er auch kein "existentialistischer" oder "existentieller" Stil.[65] Er ist als assoziativer innerer Monolog die "bekannteste - und vergleichsweise naturalistische - sprachliche Darstellungsform der 'inneren Wahrnehmung'"[66]. Und wie J. Peper richtig herausgestellt hat, ist "die 'innere Wahrnehmung' ihrerseits ... - wie jede Bewußtseinslage - nur in ihrer Entfaltung aus einer übergreifenden Bewußtseinslage voll zu verstehen."[67]
Die formstrukturelle Einheit - als ästhetische Leistung eben dieser übergreifenden Bewußtseinslage - wurde nun auf die assoziative Verknüpfung von gelebter Vergangenheit mit gelebter Gegenwart gegründet. Diese Verknüpfungsart sollte nämlich zugleich als ein formalästhetisches "pattern"[68] dienen, auf dem die strukturelle Einheit eines Romans aufgebaut werden konnte.
Dann aber mußte festgestellt werden, daß Faulkner etwa in AS I LAY DYING[69] "gradually lost control over the temporal structure."[70] Das bedeutete, daß ein jeweils präsentisches Zeit-Kontinuum der Ereigniskette nicht mehr festgestellt werden konnte. Die einheitsstiftende "Systematik" der Vor- und Rückgriffe, die Einheit der Handlungsstränge im Romanganzen konnte nicht mehr gefunden werden. Der Satz R. W. Franklins, "Faulkner ... lost control of the temporal structure", zeigt, daß die Auflösung des Zeit-Kontinuums als formalästhetisches Versagen Faulkners gedeutet wird. Eine Art Krisenbewußtsein gegenüber dem modernen Roman stellt sich ein.[71]
Bei dem Versuch, den Bewußtseinsroman als ästhetische Einheit zu retten, schlich sich der alte Fehler ein, der auf der prioritätischen Bewertung der Zeit gegenüber dem Raum beruht. Der "apriorisch" schon entwertete Raum muß nun für das Versagen des Autors in bezug auf die formalästhetische Zeitbehandlung einspringen.

Die Entsprechung zwischen dargestellter "gelebter Zeit" ("memory") und ihrer ästhetischen Konsequenz, der "memory-

narrative", wird schließlich einfach abgelöst durch die Entsprechung zwischen "gelebter Zeit" und "spatial form"[72]. Die Zeit spielt fortan die inhaltliche Rolle, der Raum wird für die formalästhetische Funktion herangezogen. Der Raum bleibt inhaltlich "entwertet". Indem er qualitativ in seiner formalästhetischen Funktion aufgeht, bleibt er doch Quantität, weil er in seiner objektiven Form nur als aus sich heraus nichtdeutbares Bildelement verstanden werden kann. Der inhaltlichen und formalen "Entzeitlichung" im Bewußtseinsroman wird eine formale "Verräumlichung" gegenübergestellt. So wird schließlich mit dem Begriff "spatial form" eine Art euphemistischer Rettung der schon angenommenen formalästhetischen Strukturlosigkeit des Bewußtseinsromans versucht.

Mit dem plötzlichen Sprung in den "Raum" als der rein formalen Bildlichkeit bleibt Raum als dargestelltes "gelebtes" Wirklichkeitsphänomen (einschließlich als "gelebte" Dinglichkeit) von vornherein unberücksichtigt, und damit werden ebenso die mit ihm verbundenen formstrukturellen Möglichkeiten verkannt ; und die reine Bildstruktur erweist sich als "Non-Struktur". Dies soll im folgenden gezeigt werden.

§ 2. Das "verräumlichte" literarische Werk - Kritik und Korrektur

Der Marxist R. Weimann greift in einer scharfsinnigen Kritik an der werkimmanenten Methode des anglistischen "New Criticism"[73] diesen Begriff der "Verräumlichung" des modernen Romans gerne auf. Für ihn stellt das Phänomen der "Entzeitlichung" bzw. der formalen "Verräumlichung" sowohl für den Roman als auch dessen "spätbürgerliche" Kritik den Endpunkt eines "unhistorischen" Formalismus seit Henry James[74] bzw. Percy Lubbock[75] dar. Weimann verbindet geschichtskausal bürgerlichen Liberalismus und Kapitalismus mit Individualismus und literarischem Subjektivismus, diesen wiederum mit der "Point of view technique", "Zertrümmerung des Romangefüges", "Entzeitlichung" der Handlungsstruktur und schließlich mit der "Verräumlichung" der Form. Daran knüpft er den "räumlichen Formalismus" der literaturwissenschaftlichen Kritik selbst. Mit der Tatsache der Enthistorisierung und Entzeitlichung wird ein allgemei-

ner "Wirklichkeitsverlust" und damit die Dekadenz, der Verfall und das "Ende des bürgerlichen Romans", vor allem aber auch der "bürgerlichen Literaturkritik" prophezeit.[76]

Beide liegen falsch: der Kritiker wie die kritisierte Kritik. Weimann unterliegt selbst einer "Enthistorisierung", wenn er die anachronistische Forderung nach klassischen Gattungsnormen stellt. Sie können dem als historischen Faktum nicht leugbaren Bewußtseinsroman nicht gerecht werden. Die Forderung nach einer überhaupt "volkstümlichen, nicht individualistischen Kunst", in der "die dichterische Vision mit den höchsten Belangen des Gemeinwohls auf natürliche Weise zusammenfallen kann",[77] muß die Rückkehr zur inhumanen Praxis einer monistischen Literaturdiktatur bedeuten.[78]

Der Weg der Literaturwissenschaft von der "Entzeitlichung" in die "Verräumlichung" bedarf allerdings ebenso einer Korrektur. Dazu einige Ausführungen:

Der "spatial approach" zum literarischen Werk begann mit W. Knight.[79] Der Begriff "Raum" oder "das Räumliche" wird bereits da als Symbol für alles "Geistige" im Werk verwendet. Ähnlich hatte E. Staiger den Begriff "Zeit" als Symbol für die menschliche "Seele" gebraucht, die sich im Werk existentiell manifestiert. Knight sagt:

> "...the spatial, that is, the omnipresent and mysterious reality brooding motionless over and within the play's movement" bzw. "the spatial, that is, the spiritual, quality uses the temporal, that is, the story, lending it dominance in order to express itself the more clearly."[80]

Das Räumlich-Geistige stiftet die Einheit, ist "the peculiar atmosphere, intellectual or imaginative, which binds the play."[81]

Der mimetische Aspekt bleibt unberücksichtigt, das literarische Werk wird zur einzigen ästhetischen Metapher:

> Being aware of this new element [the spatial] we should not look for perfect verisimilitude to life, but rather see each play as an expanded metaphor.[82]

Dies aber führt zu einem Pansymbolismus bzw. einer pansymbolistischen Interpretation:

> We should analyse the use and meaning of direct poetic symbolism ....Also the minor symbolic imagery of Shakespeare ... should receive careful attention .... Nor should we neglect the symbolic value of aural effects.[83]

Raum ist also die Summe der symbolisch imaginativen Bildwelt.

Dort aber, wo "Raum" die bildliche Reduktion zum Symbol erfahren hat und dabei tiefere Bewußtseinsschichten verdeckt, ist eine gültige Deutung mit literaturwissenschaftlichen Mitteln nicht mehr möglich; es sei denn, diese Reduktion selbst ist aus dem weiteren Sprechzusammenhang nachzuvollziehen. Das "in sich ruhende" Symbol entzieht sich der vollen inhaltlichen Deutung. Denn die "direkte Setzung" des Bildsymbols drückt gerade eine bereits nicht mehr voll bewußte Wirklichkeitsbegegnung aus. Tiefere, ja bereits mythische Schichten des Bewußtseins bestimmen die Bildsetzung mit. Das Symbol muß dann vorwiegend formalistisch begriffen werden als Beziehungselement zu anderen ebensolchen Symbolen. So wird das Symbol zum Element eines Strukturgewebes, dessen "Einheit" durch Bildbezogenheiten, Analogien, Parallelen hergestellt ist. Konsequente Anwendung dieser Raumauffassung auf das Drama oder den Roman würde beide zu "absoluten Gedichten" eines G. Benn machen, in denen reine Formalbezüge tatsächliches Darstellungsziel sind.
Daß lyrische Elemente in den modernen Roman eingegangen sind, soll damit nicht bestritten sein. Dennoch sind Drama oder Roman nicht wie "Gedichte" zu verstehen oder zu behandeln. Der moderne Bewußtseinsroman ist immer noch mehr als "eine Sammlung von Bildern, die zusammengestellt einen Ort erfüllen und einen illustrierten Raum bilden".[84] Wenn J. Frank den "spatial approach" des Shakespeare-Interpreten W. Knight einfach auf den modernen psychologischen Roman der Flaubert, Joyce, Proust, Dyuna Barnes überträgt und zugleich die "spatialization of form"[85] als gattungsspezifisch für den modernen Roman kennzeichnet, hat er gerade das "Romanhafte" weder gegenüber dem "Dramenspezifischen" und erst recht nicht gegenüber dem spezifisch "Lyrischen" erfaßt. Für seine Untersuchung ist nicht gattungsmäßige Differenzierung kennzeichnend, sondern die Identifikation des Romanhaften mit dem Lyrischen auf der Grundlage der Feststellung einer formalen Werkstruktur. Das Aufgeben des Versuchs, gattungsmäßig zu unterscheiden oder zumindest den Roman gattungsspezifisch zu behandeln, ist eine voreilige Konsequenz aus dem "spatial

approach". So sagt Frank von Joyce:

> Joyce composed his novel of an infinite number of references and cross-references which relate to one another independently of the time-sequence of the narrative; and, before the book fits together into a meaningful pattern /- von dem inhaltlich nicht gesprochen wird -/, these references must be connected by the reader and viewed as a whole.[86]... As a result the reader is forced to read ULLYSSES in exactly the same manner as he reads modern poetry.[87]

Die zweite Konsequenz aus diesem formalästhetischen Ansatz widerspricht gerade seiner Intention, nämlich die durch die "Entzeitlichung" im Roman verlorengegangene strukturelle Einheit in einer "räumlichen" Formstruktur wiederzugewinnen. Denn eine Struktur, die auf einer "Unzahl" von Bildsymbolen beruht, die nicht inhaltlich, sondern nur formal bezogen sein sollen, ist eine "Non-struktur". Ihr Zusammenhang ist nicht nachvollziehbar. Die unzähligen bildlichen Raumeinheiten sind zu klein und in Relation zum Ganzen zu wenig sinntragend, um eine interrelative Sinn- und Formstruktur organisieren zu können, die dann auch literaturwissenschaftlich sichtbar zu machen wäre. Es läßt sich allerdings immer von einer Struktur "sprechen", die aber, da sie nicht verifizierbar ist, metaphysisch bleibt. Analog zu Frank bleibt es in Anwendungen seines "approach" auf andere Autoren ebenso bei der Feststellung der "spatial form".

So geschieht es bei A. Rose[88], der den Begriff "spatial form" ("cross-referencing of images and symbols establishes spatial form"[89]) auf Henry James angewendet hat. Dabei geht er von der Annahme aus:

> Henry James was intimately concerned with the problem of spatial form in a novel.[90]

Auch er stellt die "overabundances of images"[91] lediglich fest. Die Romanstruktur sei auch bei James geleistet durch "symbol analogies", bzw. "by relating symbols and their respective contexts in space."[92]

Auf Faulkner schließlich überträgt C. Wynne[93] den Ansatz Franks bzw. A. Hausers, der sich ebenso fragt, was geschieht, wenn Zeit "verräumlicht" wird.[94] Auch Wynne weist für Faulkner auf "rhythms, parallel and converging lines, jumps from place to place"[95] hin. Der Leser hat die Formstruktur selbst

nachzuvollziehen. Die Aufgabe des Literaturwissenschaftlers, die strukturellen Zusammenhänge selbst aufzuzeigen, muß entfallen:

> Both men's /Marin's and Faulkner's/ works are based on a space logic that demands a consciousness of relationship rather than any one individual reference point. The reader or viewer must juxtapose images...., [96]

um die "puzzle quality of a work of art"[97] aufzulösen. Zur Frage nach der formstrukturellen Einheit eines Einzelwerkes kann das Feststellen einzelner Strukturprinzipien nicht genügen, wenn die Struktur selbst damit nicht verifiziert werden kann. Die Formel, "inhaltliche Entzeitlichung ist gleich formale Verräumlichung des Romans", löst das Strukturproblem noch nicht. Sie beinhaltet zudem eine willkürliche Verwischung der Kategorien. Tatsächlich sagt Frank:

> But "pure time", obviously, is not time at all - it is perception in a moment of time, that is to say, space. [98]

Damit ist "Raum" als das objektive Gegenständliche, "Zeit" als das objektiv Formale, "gelebte Zeit" aber als das subjektiv Reale gesehen. Ersterer ist mit letzterer identifiziert.

1. Einem "gelebten" Zeitbegriff entspricht ein "gelebter" Raumbegriff - Entzeitlichung entspricht Enträumlichung

Kehren wir zurück zum "Raum-Zeit-Parallelismus" und sagen: Die Zeit kommt in den Blick aus der Begegnung mit dem Raum und wird in dieser Begegnung "gelebte" Zeit. Ist von "Entzeitlichung" die Rede, so müssen wir auch von einer "Enträumlichung" der Wirklichkeit sprechen und beide Phänomene als einen Wirklichkeitsverlust bezeichnen, wobei dann aber dem Begriff "Wirklichkeit" Objektivität im Sinne objektiver aprioriorischer Anschauung der "reinen Synthesis" (Kant) des menschlichen Subjekts unterliegt.[99]

Im Bewußtseinsroman steht die Bewußtseinslage des Autors mit dem personalen Erzähler des inneren Monologes in einem besonders engen Verhältnis. Denn einen objektivierenden zwischengeschalteten Erzähler gibt es nicht mehr. Das Zeit- und Raumbegreifen in der Form des Bewußtseinsstromes stellt sich für den Leser daher zugleich als das ästhetische Zeit- und Raumbegreifen des erzählenden Bewußtseins dar. Beide, erzähltes und erzählendes Bewußtsein, treffen sich dann auf der

Grundlage der "Entwirklichung" durch Abbau des kognitiven Wirklichkeitsbezuges. In den assoziativen Sprüngen des erzählten Bewußtseins wird die Synthese zeitlicher Gesamtreihen durchbrochen. Damit durchbricht das erzählende Bewußtsein das zeitliche Erzählsukzessiv. In der Assoziation wird vom erzählten Bewußtsein ebenso die Synthese der räumlichen Anschauung vernachlässigt. Der Raum in seiner Szenenhaftigkeit und Gegenständlichkeit tritt in den Vordergrund. Die anschauliche "Enträumlichung" zielt auf eine "Verdinglichung" des Raumes. Aus der ästhetischen Darstellung durch das übergreifende erzählende Bewußtsein für den Leser bedeutet "Enträumlichung" somit Auflösung der vermittelten Dreidimensionalität bis zur dinglichen "Bildlichkeit". Die Raumauflösung zum "image" kann dabei zunächst über die Reduktion auf eine zweidimensionale Flächigkeit im Sinne eines "gemalten Bildes" erfolgen. Das eindimensionale, punktuelle "image" kann aber auch in "direkter Setzung", als reiner Ausdruck der unmittelbaren "magischen" Betroffenheit der Person vom gegenständlichen Detail erscheinen. Der Auflösung der räumlichen Extensität durch das punktuelle Detailerfassen entspricht die Auflösung der zeitlichen Extensität im punktuellen Moment. Fragt man aber nach der "gelebten Zeit" und notwendigerweise analog nach dem "gelebten Raum" in der Literatur, dann ist der Begriff "Entzeitlichung" bzw. "Enträumlichung" eigentlich nicht anwendbar. Denn der Begriff "gelebter Zeit-Raum" ergibt sich nicht allein aus der "kognitiven" Beziehung. Sie macht nur eine Modalität gelebter "Raum-Zeit" aus. Fällt die kognitive Beziehung aus, so ist sie ersetzt durch eine emotive oder aktive oder geht über die kognitive zur reflexiven Beziehung über. Sie schaffen nur neue Modalitäten "gelebten Zeit-Raumes". So enthält der Begriff "gelebter Raum" und "gelebte Zeit" die spontan-lebendigen und die kognitiv-reflexiven, also auch die bei Faulkner lebensfeindlichen Funktionen, ebenso wie diese zum Phänomen "Leben" ("motion") überhaupt gehören.[100] Die Auflösung der kognitiven und reflexiven Funktionen bedeutet daher nur ein Zurücktreten des geistigen, erkennenden Bewußtseins zugunsten tieferer Schichten und Ablösung durch entsprechende andere "gelebte" Raummodalitäten.

2. Der "gelebte Raum" als Grundlage der strukturellen Einheit

Die Tatsache, daß im Roman die räumliche Beschreibung von größeren Raumeinheiten, etwa dreidimensionalen Anschauungsräumen oder flächigen Bilderszenen, ausgehen und von da zur Isolierung des bildlichen Details fortschreiten kann, bedeutet eine spezifisch romanhafte Möglichkeit gegenüber symbolistischer Lyrik, in der Raum bereits in direkter Setzung reduziert vorliegt. Im Roman ist damit erstens die Möglichkeit der Deutung symbolischer Bildelemente größer. Zweitens vergrößert sich die Chance, ausgehend von größeren Raumeinheiten eine strukturelle Einheit nachzuvollziehen. Die bei der Strukturierung "verbindende" Rolle der bildlichen Endstufen muß dennoch Beachtung finden. Aber nur als "Leitmotiv", d.h. wenn sie sich aus größeren dargestellten gelebten Wirklichkeits- bzw. Raumzusammenhängen isoliert haben, um dann "leitmotivisch" immer wieder aufzutreten, können sie wesentlich mit-strukturschaffend sein. Denn dann können sie auch als "sinntragende" Bilder erkannt werden und damit auch formtragend sein.

Gemäß dem Postulat nach paralleler Behandlung von Raum und Zeit als dargestellten "gelebten" Wirklichkeiten sollen in der folgenden Terminologie die Grundaspekte der literarischen Zeit kurz zusammengefaßt und analog dazu bereits mit Berücksichtigung des Romanwerkes William Faulkners der "literarische Raum" in seinen "gelebten" Formen und formalästhetischen Funktionen differenziert werden. Die Systematik dient als begriffliches Instrumentarium für die spätere Deutung der Raumdarstellung bei Faulkner. In dieser Funktion beansprucht sie keine allgemeine Verbindlichkeit.

3. Kapitel: Die Grundaspekte der "literarischen Zeit"

§ 1. Die " gelebte Zeit"

Zum literaturwissenschaftlichen Problem der "Zeit" ist die durch die Morphologen eingeführte ungenügende Begrifflichkeit zu korrigieren:

Ich gehe vom Erzählwerk als dem "Gegebenen" aus. Gegeben ist damit eine ästhetische Einheit dargestellter gelebter "Raum-Zeit-Ereignis-Wirklichkeit". Letztere ist für mich das Erzählfaktum, die Summe des dargestellten "Gelebten". Dessen Zeitaspekt nenne ich daher die dargestellte "gelebte Zeit". Sie ist die intensive lebendige Qualität der Beziehung der erzählten Bewußtseinslagen zum Zeitphänomen.

Die "Zeitbeziehung" hängt von der relativen Reflektiertheit des individuellen Bewußtseins, also von der "Struktur" höherer bzw. tieferer, vor-, unter- und unbewußter, psychischer Schichten der dargestellten Figuren ab. "Gelebte Zeit" meint also das individuelle Zeitbegreifen und Zeiterleben. Die Formen "gelebter Zeit" ergeben sich aus den Möglichkeiten individueller Beziehung zur "Zeit".
Die persönliche Bewußtseinslage bestimmt die individuelle gelebte Beziehung zu Vergangenheit, Zukunft und Gegenwart. Der retrospektiv Überlegende (Erinnernde) kann von der Vergangenheit reflexiv 'besessen' sein. Er sieht sie als Summe vollendeter und unabänderlicher Tatsachen. Das besondere emotive Erlebnis erkannter "Unmöglichkeit", des "Etwas-nicht-mehr-tun-könnens", nämlich die Enttäuschung ist mit der Vergangenheit als "gelebter Zeit" verbunden. Die Alltagssprache zeigt das "desillusionäre" Grunderlebnis der Vergangenheit in Sätzen wie: "Ich habe keine Zeit mehr" oder "es ist zu spät". Die Zukunft steht dem "entwerfenden" (aktiven und volitionalen) Bewußtsein, dem Willen zur Tat "offen". Ihr Erlebnis ist mit der Erkenntnis der "Möglichkeit", "etwas tun zu können" (Vgl. Sätze wie: "Ich habe (noch) Zeit", "ich kann...", "ich werde..."), bzw. dem emotiven Erlebnis der Vorfreude oder Hoffnung verbunden. Das spezifische "Gegenwartsverhalten" ist mehr oder minder spontane "Beschäftigung" mit dem, was "gerade ansteht" oder "zu tun ist". Die gegenwärtige Beschäftigung "vergißt" den Zeitbezug. Man sagt: "Ich habe gerade (oder jetzt) keine Zeit..."(nämlich für etwas anderes als das, was ich gerade tue). In der gelebten Gegenwart ist der Gegenstand meiner (emotiven, aktiven, kognitiven, reflexiven) Beschäftigung von mir ergriffen (bzw. begriffen). Umgekehrt bin ich durch ihn ergriffen (Vgl. "Ich

bin beschäftigt"). Daßsich Zukunft, Vergangenheit und Gegenwart mit den elementaren Erlebnissen der "Enttäuschung", der "Hoffnung" bzw. mit "illusionsfreiem Alltagsengagement" verbinden, bedeutet auch, daß die Zeitbeziehung mitgetragen ist von den Bestimmungen durch das persönliche autonome Wertbewußtsein des Ichs oder von "überbewußten" Wertsetzungen (Über-Ich), die Erfüllung verlangen. Beides kann sich im Laufe einer Lebenserfahrung ändern. Dies klärt die Frage mit, warum und wie jemand "der Vergangenheit nachhängt", warum und in welcher Weise einer "voll Zukunftserwartung" ist, oder wie und warum einer "den Tag verlebt", etwa lediglich "in den Tag hineinlebt".
Wie aus den Formulierungen ersichtlich, ist in "gelebter" Zeit immer "Ereignis" (Aktivität der Lebensfunktionen) eingeschlossen, sie ist "Zeit-Ereignis". Zeit-Ereignis aber ist immer zugleich Raum-Zeit-Ereignis. Aus dem lebendigen Geschehen im Raum wird "gelebte Zeit" sichtbar.

§ 2. Die "gezählte Zeit"

Der dargestellten "Raum-Zeit-Ereignis-Wirklichkeit" unterliegt sodann ein "extensives" Zeitkontinuum. Dieses meint das jeweils mit dem Ereignissukzessiv gegenwärtige objektive quantitative Zeitmoment. Es ist mehr oder minder exakt "zählbar" nach "Zeiteinheiten" (Tage, Monate, Jahre, "Daten") und ist im Erzählablauf der "Zeitkoeffizient" des "plot", der die quantitative Ereigniskategorie im Erzählen bedeutet. Ich nenne diese Zeit die "gezählte Zeit". Sie wird dort am leichtesten faßbar, wo sie durch einen "objektivierenden" auktorialen Erzähler genannt, also praktisch "mitgezählt" ist.

§ 3. Die "erzählte Zeit"

Schließlich soll der Begriff "erzählte Zeit" das Verhältnis der übergreifenden Bewußtseinslage des Autors zu der erzählten gelebten Zeit bezeichnen. Das übergreifende Bewußtsein steht zuerst im Verhältnis der darstellenden Vermittlung der " gelebten Zeit" und der ihr entsprechenden Bewußtseinslagen für einen Leser. Dies schließt die Frage der

ästhetischen Verdeutlichung der dargestellten"gelebten Zeit"ein. Verdeutlichende Vermittlung " gelebter Zeit" läuft über die Darstellung der Mensch-Raum-Beziehung, wenn der Mensch sein Zeitbewußtsein aus der Beziehung zum Raum, dem unmittelbar und zunächst "gegenüberliegenden" Objektiven, gewinnt.[100]

Ich nenne die dabei übermittelten "Zeitstrukturen" die "Oberflächenstrukturen" erzählter gelebter Zeit. Neben die Funktion der Verdeutlichung tritt nämlich die Funktion der "Verweisung" auf eine "Tiefenstruktur",[101] die die individuellen gelebten Zeitformen übergreift. Diese Tiefenstruktur bezeichnet die Sinnstruktur des Wirklichkeits- und Zeitbewußtseins des Autors selbst, wie es sich in seinem literarischen Gesamtwerk niederschlägt. So verweist ein unter der Dominanz reflexiv erkennender Wirklichkeitsbeziehung stehender Zeitbezug auf das "tiefenstrukturelle" Prinzip "Geist", ein unter der Dominanz unreflektierter, spontaner Wirklichkeitsbeziehung stehender Zeitbezug auf das "tiefenstrukturelle" Prinzip "Leben". Daher sind "mechanisch formale quantitative Zeit" und "qualitative reale Zeit" als gegensätzliche Modalitäten "gelebter Zeit" zugleich Ausformungen der übergreifenden Gegensatzes"Geist-Leben"(vgl.S. 287 d.U.).Der Begriff "gelebte Zeit" enthält dabei den gegensätzlichen Zeitbezug selbst ebenso wie das Prinzip "Leben" den Gegensatz "Geist-Leben" beinhaltet. Den gegensätzlichen Zeitbezügen wird der Gegensatz zwischen "problematisiertem" und "entproblematisiertem" Raum als Ausformungen der "Tiefenstruktur" "Geist-Leben" entsprechen; analog wird der Begriff "gelebter Raum" die entsprechend "räumlichen" Gegensätze enthalten.
Der Begriff "erzählte Zeit" beinhaltet nicht nur die Funktionen der Verdeutlichung und der Verweisung, sondern auch die Funktion der Strukturierung des Einzelwerkes. Dessen Formstruktur ergäbe sich aus der Interrelation der individuellen Formen dargestellter gelebter Zeiten untereinander (Roman als formalästhetische Einheit von Sinnbezügen!),[102] und aus der Behandlung der "gezählten Zeit", dem jeweils gegenwärtigen Zeitkoeffizienten des objektiven Ereignissukzessivs ("plot") (vgl.S.273ff.,276ff. u.S.282ff.d.Unters.)

Da "Zeit" in ihren Formen und Funktionen aus der Betrachtung bzw. Darstellung des Raumes in Sicht kommt, muß sie im interpretatorischen Teil jeweils aus der Deutung des dargestellten Raumes mitgedeutet werden. Damit gehe ich "parallel" von der "Zeit" zum Phänomen des dargestellten Raumes über. Ich versuche im folgenden Abschnitt eine terminologische Differenzierung der entsprechenden Grundaspekte des "literarischen Raumes" nämlich des " gelebten", "nennbaren " und des "erzählten Raumes".

Da die nachstehende Systematik des Raumes für das Verständnis des Werkes Faulkners geschrieben ist, so ist sie (wie die zeitliche Terminologie) nicht in allen Aspekten universal anwendbar; sie wäre aber doch Teil einer noch zu schreibenden "allgemeinen Theorie des literarischen Raumes" überhaupt.

2. Abschnitt: Der "literarische Raum"

1. Kapitel: Der literarische Raum als dargestellter "gelebter Raum"

Der "gelebten Zeit" entspricht ein "gelebter Raum". Mit dem Begriff "gelebter Raum" ist die Priorität der "Zeit" aufgehoben. Raum wird jetzt ebenso als gelebte Qualität und Intensität gesehen. Er ist nicht mehr nur quantitative Extensität, wie er ausschließlich noch bei Bergson verstanden wurde und auch in die Literaturwissenschaft eingegangen war. L. Binswanger hält zum ersten Mal gegenüber Bergson fest, was sich in gleicher Weise gegen die literaturwissenschaftlichen Vertreter des sog. "spatial approach" bzw. der "spatial form" sagen ließe:

> Bergsons Lehre von dem "moi superficiel" zugehörigen temps-espace, der "verräumlichten" Zeit, enthält zwei völlig willkürliche Ansätze: Erstens insofern als es hier eine einzelne Raumform, nämlich den homogenen, "metrischen" Raum, mit Raum überhaupt identifiziert, zweitens insofern als er ohne ersichtlichen Grund aus der Struktur der Zeitlichkeit in die Struktur der Räumlichkeit gerät und beide miteinander verquickt.... Auch insofern müssen wir Bergsons Lehre wieder vergessen, als sie "den Raum" als das spezifisch Quantifizierbare, die Zeit aber, im Sinne der durée vraie oder Zeitwirklichkeit, als das Nichtquantifizierbare, rein Qualitative auffaßt.[1]

Binswanger knüpft an Heideggers Definition vom "Dasein" als wesentlichem "In-der-Welt-sein" bzw. an dessen Feststellung an, daß das Dasein selbst "räumlich" sei.[2] Daraus formuliert K. von Dürckheim den Begriff des "gelebten Raumes"[3], der dann von L. Binswanger selbst[4], E. Minkowski[5], M. Bense[6], O. F. Bollnow[7], E. Ströker[8] ontologisch systematisch ausgedeutet und weiterentwickelt wird.

Dieser "gelebte Raum" der sich als "indifferent gegenüber den Dingen, die ihn erfüllen," erweist,[9] ist von vornherein umfassender verstanden als etwa "psychologischer Raum". Denn es handelt sich dabei nicht darum, auf der Grundlage einer physiologisch orientierten Psychologie den physischen Prozeß der Entdeckung des "Seh- und Tastraumes" zu klären.[10] Es geht hier auch nicht um einen "bloß" logischen Raum, der uns auf der Grundlage seiner Idealität zum Begriff eines "leeren und unendlichen Raumes" führen würde. Die Quantität

eines "idealen Raumes", den die Erkenntnistheorie (einschließlich des "logischen Empirismus")auf der Basis der Subjekt-Objekt (-Raum)-Trennung formuliert hat,[11] verfehlt die Qualität des realen"gelebten Raumes". Wenn wir von "gelebtem Raum" sprechen, meinen wir auch nicht bloß "psychologische Aspekte". Es geht nicht um einen "psychologisierten Raum", "nicht um bloße Erlebnisweisen, sondern um den wirklichen Raum, in dem wir leben, mit seinen wirklichen Gliederungen."[12]

§ 1. Der " gelebte Raum" ist nicht bloß dargestelltes "Raumerlebnis"

Zu eng hat B. O. States daher "Raum" als psychologisches Erlebnis des Raumes allein gedeutet. Er spricht von "sense of space" das Leser wie Helden erfaßt.[13] Raum ist "Raumgefühl" und zugleich identisch mit dem Gefühl der "magnitude",[14] die verbunden ist - bzw. begrifflich synonym gebraucht ist - mit "vastness" oder "expansion"[15] und den bedrohlichen Eindruck der Umwelt suggerieren soll. "Magnitude" wird zum Synonym für "spatial dimension" überhaupt:

> Tolstoy has placed his hero in a peculiar relation to the world around him, and it is from such scenes that we gather much of that awesome quality of lifelikeness which one feels is part of the novel's magnitude or spatial dimension,[16] spatial because it is not the event ... which bothers the hero so much as the paradox of the wider world's neutrality ... toward petty human hostility.[17]

Durch die Bindung des Raumbegriffs allein an seinen "emotiven" Effekt auf den Menschen (Romanfigur wie Leser), ist er als "spatial effect on the reader, or if you wish a tonal effect",[18] nicht mehr als "Atmosphäre", die einzelne psychologische (=emotive) Momente erweckt; es ist der Effekt "of atmosphere ... a sense of envolvement of everybody in the book in the adventure of war."[19] Raum ist also hier das atmosphärische, alles überziehende psychologisierte "setting". So spricht States zwar richtigerweise davon, daß Tolstoy

> is representing ... not so much an action as a relationship between man and the world[20] in which man's dilemma is to transcend the limits of the horizon, to glimpse the eternal,[21]

aber dieses Mensch-Welt-Verhältnis wird von States nicht

konkretisiert. Auch das dargestellte Mensch-Raum-Verhältnis wird nicht nachvollzogen, da States vom dargestellten realen Raum eigentlich überhaupt nicht spricht:

> ...we feel a sense of space, or breath, or density, or magnitude (I have chosen the word space more or less for convenience) in Tolstoy's world in some part...[22]

Auch R. W. Lewis hat "Raum" mit dem Erlebnis der "Geräumigkeit" identifiziert. Er spricht von "space as spaciousness" und hat in diesem Sinne Natty Bumppo, "Lederstrumpf", "the hero in space genannt".[23]

§ 2. Der "gelebte Raum" schließt den Begriff der "realen Alltagserfahrung" ein

Wir gehen von der dargestellten Mensch-Raum-Beziehung als einer grundsätzlich "realen" und damit auch einer "alltäglichen" aus. Nur im realen alltäglichen Zusammenhang ist die Beziehung Mensch-Raum als Interrelation gegeben. Sie ist die ontisch reale. - Im erkenntnistheoretischen Zusammenhang (d.i. im "ontologischen") ist es ja immer das Problem, den Menschen als reflexives Subjekt aus dieser Beziehung herauszureißen und damit das Raumproblem zu verfehlen.-[24] Im literarischen Zusammenhang ist diese interrelative Beziehung ebenso gegeben. Denn sie ist auch dort zunächst alltäglich reale, "gelebte" Wirklichkeitsbeziehung, weil und obgleich relativ mimetisch dargestellte.

Zumindest der neuzeitliche Roman ("novel") kann als die vom Autor auf bestimmte Weise gesehene und dargestellte "alltägliche Lebensganzheit" angesehen werden. Dargestellte Wirklichkeit im neuzeitlichen Roman betrifft die Lebensphänomene des "alltäglichen" Daseins.[25] Dies meint nicht notwendigerweise das banale, triviale, langweilige, uninteressante Dasein, sondern lediglich das "wirkliche Leben" im Sinne menschlichen "Jedermann-Verhaltens". So gilt auch hier mit E. Wolff:

> Der Roman der Neuzeit lehnte den Traum der Vergangenheit und besonders das Ideal der heroischen Bestimmung des Individuums ab und stellte dem einzelnen eine völlig anders geartete Welt gegenüber: die Welt der Alltagserfahrung. Diese Gedankengänge enthalten sicherlich keine neuen Erkenntnisse. Sie sind in mancherlei Varianten immer wieder in der reichhaltigen Literatur zur Geschichte und Form des Romans zum Ausdruck gebracht worden.[26]

Allerdings vollzieht sich die Darstellung der Wirklichkeit als "Alltagserfahrung" unter der Voraussetzung der jeweils relativen Einsicht des Autors in die Komplexität der realen Lebenszusammenhänge. Zur Darstellung nach höchstmöglicher Tatsachenerkenntnis auf der Grundlage der eigenen "imagination, observation, and experience"[27] fühlt sich jedenfalls noch Faulkner als Schriftsteller verpflichtet:

> He's /the writer/ interested in all man's behavior with no judgement whatever .... Maybe the writer has ... only an integrity to hold always to what he believes to be the facts and truths of human behavior.[28]

1. Der "gelebte Raum" ist der konkrete Umweltraum

Ist der dargestellte Wirklichkeitszusammenhang der Zusammenhang der Alltagserfahrung, so heißt das:
Der dargestellte Raum ist das reale alltägliche "Wo" bzw. "Worin" des dargestellten menschlichen Daseins. Er ist der dargestellte Ort des alltäglichen menschlichen Umgangs mit der "Gegenständlichkeit" seines Daseins im weitesten Sinne. Ich verstehe diesen Raum als das, wo sich der Mensch in irgendeiner Weise zu sich oder anderem außer sich verhält.[29]
Im Erzählen handelt es sich also um die dargestellte Erscheinung des "konkreten Umwelt-Raums".[30] Daraus ergibt sich zunächst die "Endlichkeit" dieses Raumes:

> Der Raum reicht nie weiter als die konkret zu erfüllende Reichweite des Lebens. Man kann wenig oder viel Raum haben, aber unendlich viel Raum haben kann nur soviel bedeuten: mehr Raum haben als man je für sich in Anspruch nehmen kann.[31]

Jeder "unendliche Raum" ist aus dieser Sicht "irreal" und damit entweder "Abstraktionsobjekt" reflexiven Denkens (s. "absoluter" Raum) oder Ziel einer "emotiven" Sehnsucht, gerade die reale alltägliche "Endlichkeit" des Raumes zu überwinden.[32] Beides gepaart, nämlich Abstraktion und Sehnsucht, endet im "unendlichen Raumgefühl", dem jede räumliche Objektivation fehlt. Dieses Raumgefühl ist ein Aspekt des "erlebten Raumes".[33]

2. Der "gelebte Raum" ist der Raum des funktionalen Leibsubjektes "Mensch" - Die "funktionalen" Raumformen und ihre Problematisierung

Ist die (dargestellte)Mensch-Raum-Beziehung die reale alltägliche, dann steht im Mittelpunkt dieser Beziehung der "reale" Mensch[34] als "leibliche" Ganzheit ("Leibsubjekt"[35]) der emotiven, kognitiven, aktiven und reflexiven Funktionen. Die emotiven Funktionen gehen vom Emotionalkomplex aus und äußern sich im entsprechenden Ausdrucksverhalten (s. "gestimmter Leib"[36]). Die kognitiven Funktionen beziehen sich auf die Sinne und das Wahrnehmungsverhalten des Subjektes (s. "Leib" als "Zentrum der Wahrnehmung"[37]). Die aktiven Funktionen weisen zurück auf den Willen und drücken sich im Handlungsverhalten aus (s. "handelnder Leib"[38]). Die reflexiven Funktionen schließlich gehen vom "ein-sichtigen" Bewußtsein (Intellekt) aus und setzen sich in formales Wissen, in imaginative Vorstellungen und wertende Entscheidungen um. In der reflexiven Funktion steckt zugleich das Vermögen, sich nicht nur zur Außenwelt (Umraum), sondern auch zu sich selbst und den eigenen Leibfunktionen, also "selbst-bewußt" zu verhalten. Die reflexive Funktion ist also das wesentliche Element des "Ich-Bewußtseins". Der Grad der Selbst-Bewußtheit des Ichs bestimmt das jeweilige Verhalten zum Umraum entscheidend mit. Die Inhalte des Ich-Bewußtseins (Vorstellungen, Erkenntnisse, Werte) sind entweder aus eigener Erfahrung selbst formuliert oder "gelernt", übernommen.[39] An diesen Inhalten orientiert, stellt das Ich seine "geistigen", bewußten Ansprüche den eigenen vor- und unbewußten Bedürfnissen gegenüber und versucht zwischen diesen und der realen Außenwelt zu vermitteln.[40] Mißlingt es dem Ich-Bewußtsein, mit seinen geistigen Inhalten durch Steuerung der emotiven, kognitiven, aktiven Leibesfunktionen die unbewußten Bedürfnisse mit der Außenwelt zu koordinieren, werden die funktionalen Beziehungen zum Raum "problematisch". Je distanzierter, je reflektierter sich das geistige Ich aus dem ganzheitlichen Spontanverhalten heraussetzt, desto eher versagt es bei seiner Aufgabe; denn es stört dann den Ganzheitsbezug zur Wirklichkeit, was bis zur Verneinung aller übrigen leib-seelischen

Funktionen unter der Dominanz der reflexiven Funktion führen kann(vgl. S.259 ff. d.U.).

Die "problematisierte" Mensch-Raum-Beziehung gehört gerade zu den "Problemen der Alltagserfahrung". Gerade das Problematische der Alltagserfahrung interessiert den Darsteller, weil es ihm selbst Problem, Anliegen ist, weil er vielleicht selbst Wege zur "Entproblematisierung", Lösungen, kennt; und weil es das ist, was einen Leser "angeht". Faulkner sagt über das, was er als Schriftsteller schreiben möchte:

> ....it's the story of human beings in conflict with their nature, their character, their soul, with others, or with their environment. He's got to tell that story in the only terms he knows, the familiar terms, which would be colored, shaped, by his environment, he's simply telling a story about human beings in terms of environment.[41]

Die aus der funktionalen (emotiven, kognitiven, aktiven) Dominanten abgeleiteten und zunächst "unproblematischen" Raumformen, werden unter der reflexiven Dominanz "problematisierte" Raumformen.

Die Raumformen sind daher der Opposition, "unproblematische" oder "entproblematisierte" Räume und "problematisierte Räume" unterzuordnen. In diesem Sinne sind auf Faulkner anwendbar:

2. 1 Der Handlungsraum (Geschichtlichkeit)

In dem aus einem geistigen "Entwurf" gestalteten "Aktions-" und "Handlungsraum"[42] wird das Handeln reflexiv als Veränderung des Raumes in der Zeit, und damit die Geschichtlichkeit des Raumes bzw. die Vergänglichkeit des Ichs selbst entdeckt. Der problematisierte Handlungsraum ist der in der "Erinnerung" entdeckte "geschichtliche" Raum. Der unproblematische bzw. der entproblematisierte Handlungsraum ist der geschichtslos gegenwärtige alltägliche "Arbeitsraum" bzw. der "geschichtslose Raum" überhaupt.

2. 2 Der Anschauungsraum (Endlichkeit) - Der absolute Vorstellungsraum (Unendlichkeit)

Der "Anschauungsraum"[43] konstituiert sich aus der kognitiven Beziehung zum Raum durch die Sinne (daher auch Tast-, Klang-,Geruchsraum). Er wird dann in seiner reflexiv entdeckten Endlichkeit problematisch,wenn er die körperlich sinnenhafte

Beschränktheit, also auch "Endlichkeit" des Subjekts bewußt macht (vgl.S.297d.U.). Aus ihm kann die "Unendlichkeit" der Möglichkeit des dauernden Fortschreitens reflexiv isoliert und in einen konstruierten absoluten "Vorstellungsraum" umgedeutet werden. Der auf diese Weise reflexiv "überwundene" Anschauungsraum ist dadurch allerdings nicht entproblematisiert, da mit einem reinen "Vorstellungsraum" die reale Erfahrungswirklichkeit, zu der das denkende Subjekt selbst gehört, verneint wird. Als "gelebter Raum" ist der reflexiv absolutierte Raum daher in seiner "Konstruktion" ein "absurder" bzw. "halluzinatorischer" Raum.[44] Er ist in seiner "Vorstellung" "irreal", weil wirklichkeitsfern. Das Subjekt verneint in seiner Beziehung zu ihm alle leib-seelischen Funktionen außer der reflexiven (vgl.S. 290 ff.d.U.).

2. 3 Der Stimmungsraum (Ekstase, glücklich - nichtglücklich)

So ist es immer die reflexive Funktion im Zusammenhang mit den "geistigen" Inhalten des Ich-Bewußtseins, die das Subjekt aus der durch die übrigen Funktionen geleisteten lebendigen und spontanen Beziehung zur Wirklichkeit bzw. zum Raum "entfernt". Sie entfernt das Subjekt aus der Spontaneität des Handelns, des Schauens, vor allem aus der des Fühlens. Zu letzterem verhält sich die reflexive Funktion sogar "antinomisch". Denn die rein emotive Beziehung duldet keine Reflexion. Das eine löst sich durch das andere auf. Es gibt daher eigentlich keinen "problematisierten" oder "entproblematisierten" "Stimmungsraum".[45] Jedem Stimmungsraum ist die reflexive Beziehung fremd. In ihm geht das Dasein in die Richtung des "Außer-sich-seins" im Sinne des Selbstvergessens ("ekstatischer" Stimmungsraum). Der Begriff "problematisch" ist auf ihn nicht anwendbar. Seine Stimmung kann allerdings durch ein widersprechendes "emotives Bedürfnis" verändert werden. Ein emotiver Konflikt ist ein "Nicht-Glücksgefühl". Besteht dieses nicht, bin ich "glücklich" im Sinne der Bedürfniserfüllung. Dementsprechend gibt es grundsätzlich nur "glückliche" bzw. "nicht-glückliche" "Stimmungsräume". Die Reflexion aber vernichtet den Stimmungsraum überhaupt.

3. Der "gelebte Raum" ist der Raum eines gegenseitigen Bestimmungsverhältnisses - "Bestimmter"und "bestimmender Raum"

Der "gelebte Raum" ist nicht nur der Ort der lebendigen Aktivitäten der menschlichen Leibesfunktionen im konkreten Umweltraum, er ist auch der Ort eines gegenseitigen Bestimmungsverhältnisses. Das heißt, der Mensch tritt in Beziehung zum Raum nicht nur als funktionales Leibsubjekt (s. 2.), er beweist sich auch in dieser Beziehung als freies, persönliches Subjekt. Damit stehen Mensch und Raum zueinander im Verhältnis von persönlicher Freiheit und räumlicher Mächtigkeit. Dies führt zu der grundsätzlichen Unterscheidung von Raumformen nach dem Funktionsverhältnis "Raum in der Bestimmung des Menschen" (subjektiv determinierter Raum) und dem Verhältnis "Mensch in der Bestimmung des Raumes" (determinierender Milieuraum). Der Raum ist also entweder dem menschlichen "willkürlichen" Begreifen im weitesten Sinne oder der Mensch ist dem Raum "unfreiwillig" oder"willenlos" ausgesetzt.
So will sich gerade bei Faulkner der Mensch dem Raum gegenüber als frei erleben. Er kann dies tun, indem er nach den Inhalten seines persönlichen Bewußtseins Raum frei "entwirft" (Projektraum) und ihn im Sinne eines individuell gestalteten "Lebensraumes" frei zu verwirklichen sucht (vgl. S.235 d.U.). Wird aber das Problem der "Freiheit" für den Menschen reflexive Manie, abstrahiert er den Raum von seiner gelebten Alltäglichkeit auf seine irreale Idealität und konstruiert einen "autonomen" Raum durch einen halluzinatorischen Imaginationsakt (vgl.S.290 d.U.). In beiden Fällen wird der Erfahrungsraum als bestimmender Milieuraum überwunden im Dienste des Strebens nach Selbstbestimmung entsprechend dem persönlichen Selbstverständnis als weltentwerfendes Subjekt (vgl.S.234 d. Unters.).

4. Der "Daseinsraum" in seiner Geschichtlichkeit

Die individuell verschieden differenzierte Bewußtheit bestimmt

die Persönlichkeit des "selbstverständlichen" Individuums und damit die Form seines Daseins. Das Dasein als Lebensgeschichte, als Summe der Alltäglichkeit, kann nach den Funktionsdominanten grundsätzlich fühlend, schauend, handelnd oder denkend ablaufen und zugleich unter der Voraussetzung der relativen Differenziertheit des Geistes problematisch oder unproblematisch verlaufen. Damit ist auch die Form des die persönliche Lebenserfahrung umfassenden, während eines ganzen Lebens "durchschrittenen" Raumes mitbestimmt. Der "Daseinsraum" mit seinen Einzelräumlichkeiten bestimmt sich nach der Daseinsform im Zusammenhang mit der Entwicklung der individuellen Bewußtseinsbeziehung zum Raum im Laufe der persönlichen Lebensgeschichte.

So gibt es einen Raum vor dem Erwachen des reflexiven Selbstbewußtseins, den ich nach P. Tillich den "essentiellen"[46] Daseinsraum nennen möchte. Er ist der Raum reiner spontaner Daseinsfreude, zugleich kindlicher "Spielraum". In ihm entwickeln sich die vier prinzipiellen Leibesfunktionen. An der Schwelle von der "Essenz" zur "Existenz" steht das Erwachen des Selbstbewußtseins im ganzheitlichen Sinne; der "existentielle" Erfahrungsraum eröffnet sich. Die Räumlichkeiten der "gesellschaftlichen" und "sexuellen" Initiation", besonders auch die Räumlichkeit der "persönlichen Lebensentscheidung" werden durchschritten. Der "existentielle" Erfahrungsraum umfaßt außerdem die Räumlichkeiten der geschichtlichen Selbstverwirklichung. Zu ihnen gehören der vom Besitz- und Gestaltungswillen eingenommene "Eigenraum"[47], ferner der gestaltete und von der eigenen Persönlichkeit geprägte "feste Eigenraum", nämlich der "persönliche Lebensraum"[48], das gelebte "Zuhause" ("home"). Im persönlichen "Selbstraum" ist die leib-seelische Identifikation im Sinne einer existentiellen "Unzertrennlichkeit" gegeben.[49] In den existentiellen Daseinsraum gehört auch die Begegnung mit "Fremdräumen".[50] "Fremdraum" nenne ich den noch nicht vereinnahmten, nicht eigenen Raum, oder den nicht mehr eingenommenen oder enteigneten Raum. Das meint den im Sinne ganzheitlicher "Entfremdung" aufgegebenen Eigenraum. "Fremdraum" ist in der daseinsräumlichen Begegnung der einem anderen zu "entfremdende" und sich selbst "anzueignende" Raum oder der "ent- und verfrem-

dete" oder "enteignete" Eigenraum. Der existentielle Daseinsraum schließt mit der Räumlichkeit des Todes, dem "persönlichen Todesraum".
Die Qualität der funktionalen Beziehung des Menschen zum Raum bestimmt endlich alle Begegnungen mit den übrigen Einzelräumlichkeiten des Daseinsraumes "durch die Qualität der Stunde, in der /~sie_7 gegenwärtig" sind[51], mit. Zu diesen Räumlichkeiten gewinnt das Individuum im Laufe seines Lebens persönlichen Bezug, der wiederum die Daseinsgeschichte insgesamt mitbestimmt. Diese Räumlichkeiten sind die in den Lebenssituationen begegneten und der augenblicklichen Bewußtseinslage entsprechenden "gelebten Räumlichkeiten". Sie sind die Individualräumlichkeiten in ihrer "augenblicklichen Seins- und Lebenswirklichkeit."[52] Die weitere Reduktion auf kleinere Einheiten führt von den situationsbedingten Räumlichkeiten zu den körperlich-räumlichen Dingen selbst, denen nur noch "Gegenständlichkeit", aber keine "Auffüllbarkeit" mehr anhaftet. Die gegenständlichen Dinge sind aber doch gelebte Sinnträger. Der Mensch kann gerade zu ihnen die intensivste Beziehung, die zwischen Mensch und Raum möglich ist, entwickeln. Als "bildlicher" Gegenstand können in ihm höchst abstrakte Gehalte und tiefste Emotionen projiziert sein; oder der Mensch kann von ihm auf magische Weise "ergriffen", gebannt sein. Damit ist der Daseinsraum des Individuums in seinen wesentlichen Konstituentien beschrieben.

5. Der "gelebte Raum" ist "mitweltlicher" Raum

Wenn ich sagte, daß der Roman als eine vom Autor auf bestimmte Weise gesehene und dargestellte "alltägliche Lebensganzheit" anzusehen ist, so heißt das schließlich auch, daß diese Lebensganzheit eine "intersubjektive" ist. Die "Intersubjektivität" der dargestellten gelebten Wirklichkeit ist ein echter romanhafter Zug. Dies gilt auch noch für den Bewußtseinsroman. Die dargestellte "menschliche" Wirklichkeit ist eine Wirklichkeit von Menschen. Faulkner spricht immer davon, "that he /~the writer_7 is writing about people"[53], oder von "the story about human beings" in conflict with their nature ..., with others".[54] Es gibt also auch im Roman kein "iso-

liertes Einzelindividuum"[55] im streng objektiven Sinne. Das (dargestellte) Einzeldasein ist immer zugleich auch "mitweltliches" Dasein, ist "Mitsein"[56]. Jede "Vereinzelung" ist Vereinzelung aus oder in einer "Mitwelt" als Ergebnis einer subjektiven Entfremdung. Jede Darstellung von Entfremdung ist daher nur aus der Darstellung einer mitweltlichen Wirklichkeit möglich.

5. 1 "Kommunikative" Räumlichkeiten

Jeder individuelle Daseinsraum ist also irgendwo auch "mitweltlicher" Daseinsraum. Die den Daseinsraum konstituierenden gelebten Räumlichkeiten (Eigenraum, Fremdraum, Initiationsraum, Lebensraum usw.) können mitweltliche Räumlichkeiten sein. Denn in jede Beziehung zum Umraum kann der Mitmensch einbezogen sein. Räume werden mitweltlich verbunden, oder Räume verbinden Menschen miteinander. In beiden Fällen vollzieht sich eine zwischenmenschliche Begegnung oder ein Zusammensein.
Im "Sprachraum" setzen sich Menschen sprachlich auseinander. Das Briefeschreiben verbindet Menschen und die Räumlichkeiten, die im Augenblick des Schreibens eingenommen sind. Räume, die in diesem Sinne durch "kulturelle" Kommunikation bestimmt sind, nenne ich "kommunikative Räume".[57]

5. 2 Der "Liebesraum" (sprachloser Raum) und der "Familienraum"

In der liebenden Begegnung zwischen Mann und Frau wird die kulturelle Kommunikation unwesentlich. Denn Liebe ist "Schweignis".[58] Die Liebesbegegnung vollzieht sich in der Darstellung in einem eigenartig gestalteten "Liebesraum", dem (eben bei Faulkner) das Moment der "Sprachlosigkeit" anhaftet. Erweitert sich die Ich-Du-Beziehung zur familiären Gemeinschaft, so nenne ich den Raum, der die Familienmitglieder "beherbergt", den "Familienraum". Er ist der Lebensraum der Familie, der aber mit dem festgestalteten individuellen Lebensraum des patriarchalischen Familienoberhauptes - und das ist bei Faulkner der "weiße" Mann - identisch sein kann.

5. 3 Der "gesellschaftliche Kollektivraum"

Voraussetzung

Als gesellschaftliches Subjekt gibt das Individuum einen Teil seiner Individualität im Dienst "konventionaler", überindividueller Ideologie auf. "Ideologie" sei hier in bezug auf Faulkner als gesellschaftlich verbindliches Ideen- und Wertgebilde verstanden, das metaphysisch begründet ist, sich historisch aber als wirklichkeitsinadäquat erweist. Denn die individuell abweichenden, aber lebenswirklichen, Bedürfnisse werden durch die Gesellschaftsideologie verurteilt, ja sie müssen unter Umständen unterdrückt werden, da sonst der gesellschaftliche Zusammenhalt gefährdet sein kann. Das in irgendeiner Weise nonkonformistische Individuum ist daher prinzipiell durch den ideologischen Anspruch der Gesellschaft bedroht. Die auf ein dynamisches Geschichtsprogramm (z.B. die Errichtung eines Gottesstaates auf Erden) hin ideologisierte Gesellschaft kann daher besonders antiindividualistisch sein. Das integrierte Dasein kann zu einem individuumsfeindlichen und nur noch kollektiven dogmatisiert werden. Gerade für Faulkner muß in dem Begriff "Kollektiv" der potentielle Antiindividulalismus bzw. die gefährliche Möglichkeit der "Entindividualisierung" des Gesellschaftssubjekts enthalten sein.[59]

In der bürgerlichen Alltagsbeschäftigung, der alltäglichen"Gegenwärtigkeit", kann das kollektive Ideologiebewußtsein "unbewußt" werden. Dann "erscheint" die Gesellschaft (bzw.die Gruppe) als individuumsfreundliche oder zumindest individuumsneutrale "Gemeinschaft". Da Faulkner bei der Darstellung von gesellschaftlichen Gruppen immer die potentielle Gefahr der"Vergesellschaftung" (gewaltmäßig oder durch manipulative "corruption" des Individuums) sieht,[60] stellt er eine harmonische Bürgergemeinschaft nicht um ihrer selbst willen dar, sondern gerade, um ihren für das Individuum bedrohlichen "Kern" aufzudecken. So erweist sich bei Faulkner die Gesellschaft in ihrer friedfertigen städtischen Alltäglichkeit als trügerisch (vgl.S.196 d. U.). Er läßt sie auf dramatische Weise umschlagen in eine hysterische"Masse", die das Individuum vernichten kann, sobald ihr "bewußt" wird, daß das Individuum dem ideologischen Konzept widerspricht.[61]

An den Begriff "Gesellschaft" binde ich daher für Faulkner den antiindividualistischen Begriff "Kollektiv".

5. 31 Der kollektive "Geschichtsraum"

Das antiindividualistische "Kollektivbewußtsein" (Ideologie) bestimmt somit die kollektive Daseinsform, ebenso wie das "Ich-Bewußtsein" die Daseinsform des Individuums bestimmt. Das Kollektivbewußtsein trägt ebenso die gelebte Beziehung des Kollektivs zum Raum. Im "kollektiven" Daseinsraum müssen die individuellen Daseinsräume ihre Individualität (bzw. Originalität) aufgeben oder ihm gegenüber behaupten. Hier ergibt sich womöglich ein wechselseitiges Abhängigkeits- und Bestimmungsverhältnis zwischen den Erscheinungsformen des kollektiven und des individuellen Daseinsraumes.

Unter diesen Voraussetzungen werden der gesellschaftliche Daseinsraum in seiner "Geschichtlichkeit" und die Räumlichkeiten, die ihn als "geschichtlichen" kennzeichnen (s."historische Gebäude"), geprägt. Von diesen Voraussetzungen mitbestimmt sind die im Laufe der Geschichte besetzten "Fremdräume", die in "kollektive Eigenräume" verwandelt werden (Bei Faulkner wird der "Naturraum" - die Wildnis - in den "Kulturraum" - die Zivilisation verwandelt). Mitbestimmt ist ferner der festgestaltete "kollektive Lebensraum", etwa die "Stadt". (Vgl.S.149ff.d.Unters.).

5. 32 Der Kollektivraum in seiner "alltäglichen Gegenwärtigkeit"

Das Gesellschaftsbewußtsein bestimmt schließlich auch den eigenen Daseinsraum in seiner Alltäglichkeit. Allerdings ist die ideologische Grundlage während der Alltagsbeschäftigung "vergessen". So scheint der Kollektivraum im Stadium des begeisterten gemeinschaftlichen Aufbaus oder als "werktäglicher Arbeitsraum" - wo jeder seinen Geschäften nachgeht - oder als "sonntäglicher Andachtsraum" - wo jeder "seine Ruhe" hat -, friedfertige Einmütigkeit, ja manchmal ekstatische Gestimmtheit auszustrahlen. Faulkner beschreibt diese Räumlichkeiten als Scheinidyllen, indem er zeigt, wie durch bestimmte Ereignisse (z.B. Mord) das konventionelle, ideologische Bewußtsein erwacht. Dann wird dieser scheinbare "Gemeinschaftsraum" zu einem

"kollektiven Massenraum", in dessen Zentrum das tödlich bedrohte Individuum steht. Der ideologisierte Kollektivraum ist bei Faulkner immer der "weiße", er ist also "rassisch" gebunden. (Vgl.S.188ff.).

5. 4 Der "geschichtslose Gemeinschaftsraum"

In jenen Räumen, die einer kollektiven Ideologisierung fernstehen, leben bei Faulkner 'ungeschichtliche", reine Gemeinschaften, in denen die einzelnen einfach "zusammengehören", das heißt, sich zusammengehörig fühlen und wissen ohne formale Konvention, aber auch ohne jeden besonderen individualistischen Anspruch des einzelnen. Solche Räume sind bei Faulkner der "Naturraum" mit seinen Eingeborenen und Jägern und der "schwarze Gemeinschafsraum". Beide sind durch den "weißen Kollektivraum" permanent bedroht. Als "Bewußtseinsträger" ist der ideologisierte kollektive Geschichtsraum der "problematisierte Raum". Der schwarze Gemeinschaftsraum als Träger der spontanen Lebensbezüge ist der unproblematische Gemeinschaftsraum, der im unbedrohten Zustand als ein "glücklicher", in der bedrohten Situation aber als eben ein "bedrohter" und damit "nicht-glücklicher Gemeinschaftsraum" zu bezeichnen ist. (Vgl.S.207ff. d.U.).

§ 3. Der "soziale Raum" als Summe individueller, kollektiver und gemeinschaftlicher Räume - Der gelebte Daseinsraum Faulkners

Der dargestellte gelebte Gesamtraum eines Romans bedeutet also die dargestellte Komplexität der Beziehungen interrelativer kollektiver, gemeinschaftlicher und individueller Daseinsräume zueinander. Die Einheit dieses mitweltlichen Interrelationsgefüges im Roman nenne ich den dargestellten "sozialen Raum" des Romans. Er bezeichnet die mögliche räumliche Lebensganzheit eines Romans . Gehen wir bei Faulkner in der Vorstellung weiter und fügen wir Roman an Roman und deren relative Lebensganzheiten und gelebten Gesamträume aneinander, so gelangen wir zu einer intersubjektiven "Gesamt-

welt", deren Darstellung in dem Gesamtwerk der sechzehn sog. "Yoknapatawpha-Romane"[62] erfolgt. In ihnen scheint Faulkner seiner eigenen Verpflichtung zur Darstellung lebendigen menschlichen Verhaltens, zur Darstellung von Erfahrungswahrheiten auf der Grundlage eigener Imagination, Beobachtung und Erfahrung, treu. Denn er geht in ihnen tatsächlich vom 'gelebten Raum" seiner unmittelbaren persönlichen Erfahrung, Beobachtung und Imagination aus: Yoknapatawpha County und Jefferson als der in die Fiktion umgesetzte eigene gelebte Daseinsraum Faulkners, nämlich "Lafayette County" bzw. "Oxford Miss".[63] Ich nenne die jeweilige Gesamtheit der Mensch-Raum-Beziehungen - innerhalb eines Romans und innerhalb des Gesamtwerks - den "gelebten Raum" bzw. die Summe der "gelebten Räumlichkeiten". Er ist für mich "erzähltes Faktum". Seine darstellerische Überzeichnung oder Vereinfachung ist ein Problem ästhetischer Verdeutlichung, das als Frage nach dem "Wie" der Vermittlung gelöst werden soll. Als "gelebter Raum" war er hier Gegenstand der Fragen: Was ist dargestellt? Welche Modalitäten gelebten Raumes sind dargestellt?

§ 4. Das Problem der Individualgrundlage des gelebten Raumes

Freilich birgt die Individualgrundlage des gelebten Raumes einschließlich des gelebten Kollektivraumes (dieser ist zwar nach dem Prinzip der "Entindividualisierung" gestaltet, aber er hat ebenso gegenüber anderen "Gemeinschaftsräumen" seine "kollektive Eigenart", seine spezifische Erscheinungsform) ein Problem, das Dürckheim bereits für die Phänomenologie des gelebten Raumes überhaupt erkannt hat. Es gilt ebenso für die beschreibende hermeneutische Literaturwissenschaft bezüglich des dargestellten Raumes: Für seine Deutung steht der Tatsache der "individuellen Erlebnisbestimmtheit" die Beschreibbarkeit der Typusstruktur, d.h. der "überindividuellen Eigenart der Struktur"[64] des "gelebten Raumes" entgegen. Daraus ergibt sich das Problem des "Verhältnisses von Erlebnis und Struktur"[65] überhaupt. Hermeneutische Schwierigkeiten treten vor allem dort zutage, wo der Raum vorwiegend Träger von individuellen Ausdrucksgehalten und persönlichen Bewußtseinsinhalten ist, wo der Raum also

mehr in der Funktion des Menschen als umgekehrt steht. In der menschlichen Beziehung zum Raum in seiner gegenständlichen Bildlichkeit kann der mitweltliche Lebensbezug ausgeschlossen sein. Gerade der Gegenstandsbezug ist oft rein privater Natur. Im reduktiven Bild können daher ganz persönliche Geistes- und Emotionalprozesse "verdeckt" sein. Dieser Bezug erscheint in der Darstellung oft in "direkt gesetzten" imagistischen Bildsymbolen, die nicht einmal mehr aus bewußter Distanz selektiert sind (vgl. 296f. d.U.)

1. Der symbolistische "Weltinnenraum"

In einer symbolistischen Lyrik ist die Distanz zwischen "beschriebener" Bewußtseinslage und "beschreibender" aufgehoben. "Leben" und "Dichtkunst" sind nicht mehr getrennt. Dort ist es besonders schwierig, zu einer "überindividuellen" Deutung der dargestellten Wirklichkeit überhaupt und des "gelebten Raumes" im besonderen zu kommen. Denn die Mensch-Raum-Beziehung hat dort die Subjekt-Objekt-Schranke bereits völlig aufgehoben. Im bekannten "Weltinnenraum" Rilkes ist das dichterischer Wille.[66] Der Raum scheint sich im individualistischen Formgefüge seiner Bildlichkeit für den Leser zu verselbständigen.[67] Das reine "absolute" Formgedicht eines G. Benn ist davon nicht mehr weit entfernt.
Wir können für den Bewußtseinsroman nicht bei der Deutung des autonom erscheinenden individuellen Bildes beginnen; so wäre es für den Leser undeutbar. Wir gelangten vielleicht zur Feststellung jener formalistischen "Verräumlichung" eines J. Frank. Der Roman indes hat dem Gedicht in jedem Fall den größeren Zusammenhang dargestellter Wirklichkeit und damit den größeren Sprechzusammenhang voraus. Das reduktive Bildsymbol im Roman kann als Endpunkt einer Reduktion größerer Raumeinheiten angesehen werden, von deren Interpretation aus die Endstufe "Bild" verstanden werden muß (vgl. S.181ff. u.S.296fd.U.). Der überindividuelle und damit verstehbare Sinn soll allerdings durchaus bestätigt werden können durch jene Wissenschaft, die die "persönlichen", individuellen Symbole (des Unbewußten und des Traumes) auf den Hintergrund eines "kollektiven Unbewußten"[68] projiziert und von daher ein über-

individuelles Verständnis persönlicher Ausdrucksgehalte ermöglicht. Denn dort, wo das persönliche Bild sich als bloße Modifikation des Bildes der kollektiven archetypisch-mythologischen Sammlung[69] herausstellt, kann es wieder verstanden werden, wenn es nicht schon aus dem weiteren Sprechzusammenhang zu deuten ist (s.S.302 d.U.).

2. Gefahr und Möglichkeit der psychoanalytisch-mythologischen Bilddeutung

Den durch die psychoanalytische Traum- und Bewußtseinsforschung gewonnenen Einsichten sollte man sich nicht grundsätzlich verschließen. Denn auch das rein persönliche "Bilderlebnis" gehört zur Phänomenologie dargestellten gelebten Raumes. Es hat seinen lebendigen und realen Hintergrund. Ja die lebendige Beziehung zwischen Mensch und Raum scheint hier am intensivsten.[70] Der Reiz, aber auch die Schwierigkeit, den Inhalt zu greifen, ist daher gerade in der Mensch-Bild-Beziehung am größten.

Es gibt bereits eine Reihe von Versuchen, das Phänomen "Raum" als kollektive, archetypische Bildlichkeit zu deuten. Man versuchte eine Art "archetypische Kategorisierung" individueller Erlebnisinhalte und entdeckt diese in den somit erklärten "archetypischen Räumlichkeiten" wieder. So bezeichnet Th. Spoerri in Anlehnung an C. G. Jung Haus, Treppe, Turm, Berg, Höhle als archetypisch.[71] Er bezieht diese Bilder auf die "weltentwerfenden" Urerlebnisse des Raumes: Ausdehnung und Beschränkung, Unendlichkeit und Endlichkeit:

> L'espace apparaît dans l'oevre d'art non comme une catégorie philosophique ou une forme mathématique mais comme une structure vivante et dialectique: comme extension et limitation, comme infinitude et finitude. Il peut être une immensité vide dans laquelle on se perd, une prison où l'on étouffe, une grande maison où l'on se sent à l'abri, une contrée pleine d'embûches où s'ouvre à chaque pas un abîme. Chacune de ces structures peut servir de modèle à un projet du monde.[72]

G. Bachelard wendet die von Th. Spoerri mit Sartre eingeführte "psychoanalyse existentielle"[73] in einem "psychologischen Studium der Örtlichkeiten unseres inneren Lebens"[74] an. Leider besteht dabei die Neigung, aus der individuellen Eigen-

erfahrung von Raumerlebnissen das Allgemeine, Archetypische abzuleiten. Das eigene Ich-Erlebnis wird als beanspruchtes "Wir-Erlebnis" unzulässig verallgemeinert:

> Wenn wir die Erinnerungen des Hauses heraufbeschwören fügen wir Traumwerte hinzu; wir sind niemals wirkliche Historiker, wir sind immer ein wenig Dichter.[75]

So kommt es auch beim Studium des spezifisch "poetischen Weltentwurfs", der auf der Spannung zwischen einer "irdisch unglücklichen Seele"[76] und ihrer Sublimierung in den "Bildern des glücklichen Raumes",[77] zu einer einseitigen und subjektivistischen Deutung des Raumes und seiner Funktion:

> In seinen tausend Honigwaben speichert der Raum verdichtete Zeit. Dazu ist der Raum da.[78]

Dabei ist erstens "Zeit" selbst als Symbol jeder "irdisch unglücklichen Seele" gebraucht, und der "Raum" wird zum Symbol der "unendlichen und glücklichen Seele". In der Form der Bilder wird ihm "im höchsten Sinne ein Absolutum von Sublimierung"[79] zuerkannt. Ebenso wie "Zeit" nicht unbedingt immer als "Unglück" empfunden wird (s. "Zukunftsoptimismus"), ebenso wird Raum nicht immer in seinen glückverheißenden "Schutzwerten" erlebt, die dann in der Dichtung als "imaginierte Werte" verdichtet werden.[80] Schutzwerte werden von Bachelard in die symbolistische Bildlichkeit eines Baudelaire oder Rilke projiziert. Die Möglichkeit anderer Funktionswerte wird nicht gesehen.

Auch H. E. Holthusen läßt sich an Rilke zu "mythischen Identifikationen" verführen, die sich allerdings der dichterische Gestaltungswille, nicht aber der Literaturwissenschaftler zu eigen machen sollte. So werden nach Holthusen durch Rilke "differenzierte Fühlprozesse ... in die kühne Einfachheit räumlicher Vorstellungen versetzt".[81]
Zu objektivieren aber ist eigentlich nur die "kühne Einfachheit räumlicher Bilder". Ungelöst bleibt die "Exegese" der differenzierten Fühlprozesse, die tatsächlich auch verdeckte Denkprozesse sein können. Die durchaus "archetypisierende" Verallgemeinerung, "Gefühl ist raumbildend und zeitfeindlich"[82] ist vielleicht zu voreilig. Sie setzt sich widersprüchlich fort:

> Gefühl ... ist unaufhörliche Vergegenwärtigung, Verdichtung und "Verwirklichung", ist magische Gleichzeitigkeit aller Dinge.[83]

"Gefühl" hat also doch etwas mit "Zeit" zu tun. Zur eigenen subjektivistischen Methode wird bei Holthusen das, was bei Rilke als "Identitätsdenken" beschrieben hätte werden müssen und durchaus eine Form "gelebten" Wirklichkeitsbezuges darstellt. Dieses Denken beruht auf dem Prinzip, die im objektiven Sinne vorhandene akzidentielle "Ähnlichkeit" zwischen Dingen als eine "wesentliche Gleichheit" oder "Identität" der Dinge zu sehen.[84]

Nur eine Übertragung der vorläufigen, aber durchaus wissenschaftlich gewonnenen Ergebnisse macht - wenn überhaupt - das Verständnis "privater" Denk- und Fühlprozesse, die im reduktiven Bild verdeckt sind, möglich, wenn der engere oder weitere Sprachzusammenhang unzureichend ist.
Wenn dem Leser das "Unbewußte" in der Literatur einschließlich dem Roman begegnet, sollte man nicht der unbedingten Wahrung der Fachgrenze willen subjektive Verallgemeinerungen aufstellen. Man sollte über die Inhalte des Unbewußten als dem "persönlich" oder "kollektiv" vergessenen, abgesunkenen oder verdrängten Bewußtseinsinhalten auch nicht schweigen. Denn sie sind Faktum der menschlichen Psyche und damit auch der dargestellten Bewußtseinslagen. Die schon lange von der Literaturwissenschaft selbst geprägten Begriffe "psychologischer Roman" und "Bewußtseinsroman" legen die Auseinandersetzung auch mit dem "Unbewußten" nahe. Die zuständige Wissenschaft kann uns weiterhelfen, zumindest aber die aus dem immanenten Sprechzusammenhang gewonnenen Ergebnisse bestätigen.
Ich werde mir in dieser Untersuchung, dort wo es bei der Analyse von Bewußtseinsschichten im Zusammenhang mit gelebtem Bildraum notwendig erscheint, durchaus Ausblicke auf die psychoanalytisch-mythologische Bewußtseinsforschung erlauben.[85]

Ich werde die Analyse des Raumes aber nicht bei den kleinsten Bildeinheiten beginnen. Denn selbst der Bewußtseinsroman ist noch kein Gedicht, auch wenn lyrisch-symbolistische Elemente eingedrungen sind. Ich gehe immer von der Daseinsbestimmtheit des Individuums aus und damit von den indivi-

dueller Bezugsraumen. Sie sind für mich der "weitere" Sprech-
zusammenhang, der im Roman immer gegeben ist. Von da aus
kann man zur Erklärung kleinerer "gelebter" Raumeinheiten
fortschreiten. Mit dem Blick auf den jeweils größeren
Zusammenhang ist auch die Möglichkeit des Verständnisses
des "punktuellen" Bildes gegeben.

2. Kapitel: Der "nennbare Raum" als gegenwärtiges Raumkontinuum und "objektives Korrelat

Ebenso wie der dargestellten gelebten Raum-Zeit-Ereignis-Wirklichkeit ein extensives Zeitkontinuum unterliegt, so unterliegt ihr auch ein extensives Raumkontinuum. Dies meint die jeweils mit dem Ereignissukzessiv vorhandene quantitative Gegenwärtigkeit des Raumes. Sie ist für die Darstellung nichts anderes als der formal bestimmbare "Raumkoeffizient" des "plot", der die formale Ereigniskategorie ist. Dieser extensive Raum umfaßt grundsätzlich alle von der gelebten Beziehung freien Leerformen des Raumes vom begrifflich nennbaren gegenständlichen Bild über die aus Gegenständen zusammengesetzten Lokalitäten[86], Schauplätzen, bis zu dem aus verschiedenen Räumlichkeiten zusammengefügten Panorama. Dieser Raum wird als Kontinuum am ehesten greifbar, wo er durch einen objektivierenden auktorialen Erzähler als "Schauplatz" der Handlung genannt, fest umrissen ist. Als Entsprechung zur objektiven Zeitkategorie, der "gezählten Zeit", soll somit die räumliche Extensität eines Romans "nennbarer Raum" heißen.
Je komplexer und je unmittelbarer Wirklichkeit im Sinne von menschlichem Bewußtseinsverhalten gesehen bzw. dargestellt wird, desto mehr muß sich die Darstellung von einem objektivierenden auktorialen Erzähler und zugleich von der Festlegung eines objektiven Raumkontinuums entfernen. Im Bewußtseinsroman ist es daher so schwer, gerade dieses im Ereignissukzessiv jeweils gegenwärtige Raum-(Zeit)-Kontinuum zu finden. Es verflüchtet sich in eine assoziativ verbundene Bildlichkeit.
Umgekehrt, je weniger komplex und unmittelbar gelebte Wirklichkeit erscheint, desto mehr bleibt der Raum im Bereich der nennbaren Extensität des Schauplatzes. Dann ist er in seinem Zusammenhang auch leichter bestimmbar. Wo Raum als Beziehungsobjekt komlexeren menschlichen Verhaltens dargestellt ist, ist er mehr als bloße Ereignislokalität. Er ist nicht mehr nur jeweils gegenwärtige extensive Leerform, er wird vielmehr mit lebendigen Bezügen gleichsam aufgeladen.[87] Dann ist seine Objektivität die eines "Korrelates" zu lebendigen Sinngehalten.[88] Es wird dann nicht mehr nur in ihm ge-

fühlt, geschaut und gehandelt, gedacht, sondern er selbst ist darüber hinaus ein in bestimmter Weise gefühlter,geschauter, behandelter oder vorgestellter.
Folgendes ist babei zu beachten:
Ein aus einer sukzessiven Erzählgegenwart vorgestellter (entworfener oder erinnerter) Raum ist zwar ein "gelebter Raum"; er enthält aber ebenso ein "nennbares" extensives, objektives Element. Ein in der Erinnerung subjektiv erlebtes Haus z.B. ist eine objektiv formalisierbare Größe. Dies zeigt sich in der Möglichkeit der begrifflichen Benennung:"Haus". Im dargestellten Zusammenhang der Erinnerung steht das Haus nicht mehr innerhalb des gegenwärtigen Ereigniskontinuums. (plot). Ja, das gegenwärtige Raum-Zeit-Ereignis-Sukzessiv ist möglicherweise überhaupt nicht mehr gegeben. Ein objektiver Erzähler ist völlig ausgeschaltet. Ereignis (Handlungsgeschehen) ist dann als reines Vorstellungsverhalten des dargestellten Bewußtseins zu deuten. Die "nennbare" Objektivität des Raumes ist dann nicht mehr ein gegenwärtiger Schauplatz, sondern die begrifflich nennbare Gegenstandsstruktur einer assoziierten Wirklichkeit. Das heißt, der"nennbare Raum" bleibt auch in dieser Beziehung als objektives Korrelat zu gelebten Sachverhalten erhalten. Dem Leser bleibt es überlassen, den subjektiv gelebten Zusammenhang des Bildergefüges zu deuten. (Vgl. S. 282ff. bzw.S.333ff. d.U.).

3. Kapitel: Der "erzählte Raum" als ästhetisch vermittelter "gelebter Raum"

Die ästhetische Anschauung des dargestellten Raumes durch den Erzähler, das Verhältnis des übergreifenden erzählenden Bewußtseins des Autors zu dem Erzählfaktum des "gelebten Raumes" und seiner objektiven Extensität, dem "nennbaren Raum", soll in dem Begriff "erzählter Raum" enthalten sein.
Diese Beziehung ist getragen von dem umfassenden Ziel: Darstellung für einen Leser. Als "dargestelltes" Phänomen ist der Raum im wahrsten Sinne ästhetisches Phänomen. Als "erzählter Raum" ist der Raum "ästhetischer" Raum.[89] Als solcher ist er wiederum der spezifische "gelebte Raum" des "sich dichterisch-erzählerisch verhaltenden Daseins".[90] Die ästhetische Funktion der darstellerischen Vermittlung des "gelebten Raumes" schließt die Frage der ästhetischen Verdeutlichung der typologischen Strukturen des "gelebten Raumes" (der individuellen, kollektiven und gemeinschaftlichen Daseinsräume und ihrer sie konstituierenden Räumlichkeiten bzw. der reduktiven Bilder) ein.
Die strukturelle Vermittlung von Wirklichkeit gehört zu jeder künstlerischen Leistung.- Dahinter steht der uralte Gedanke, daß der Künstler das "Chaos" der gegebenen Wirklichkeit nach "Ordnungsprinzipien", also typologisch, "lichtet" und so zu vermitteln versteht.[91] Die Vermittlung einer "Struktur" ist Voraussetzung der Nachvollziehbarkeit von beschriebener Wirklichkeitserfahrung (Raumerfahrung) durch den Leser. Die ästhetische Leistung besteht darin, in der individuell partikularen Gegebenheit (des Raumes) eine universal typologische Sinnstruktur zu verdeutlichen. Dies schließt die Frage ein: Wie kann eine partikulare Wirklichkeit (und individueller gelebter Raum) universaliert werden?

0.1 Der Raum als ästhetisches "Repräsentativ" "gelebter Strukturen (metaphorische Funktion)

Der dargestellte gelebte Raum kann nur universaliert werden, wenn sein "objektives Korrelat" zugleich als ästhetisches

"Repräsentativ" aufgefaßt wird. Denn erzählerischer Wille ist es, durch die Darstellung des gelebten Raumes Aussagen über Menschen und ihr Verhalten zu machen. Faulkner sagt:

> ....he's /~the writer/ simply telling a story about human beings in terms of environment.[92]

Der Raum ist ästhetischer Sinnträger. Er hat für einen Leser damit im weitesten Sinne metaphorischen Charakter. In diesem Sinne wird das "objektive Korrelat" des Daseinsraumes "repräsentative ästhetische Form", die damit Dasein repräsentiert. Repräsentativ sind damit auch die Räumlichkeiten, die das situationsbedingte Verhalten vermitteln. Der metaphorische Charakter des "szenenhaften" Raumes ist zu betonen. "Szenenhafter Raum" ist dabei die gelebte situationsbedingte Räumlichkeit als "erzählter Raum". Denn "Szene" ist die ästhetische Erscheinung der "momentanen" Raum-Zeit-Ereignis-Wirklichkeit, kurz der "Situation", die daseinsmitbestimmendes Element ist. Schon R. W. Lewis hat im Anschluß an Kenneth Burke[93] den Szenenbegriff metaphorisch, ja sogar symbolisch gedeutet. In seiner Untersuchung verbindet er den Begriff "Szene" mit dem Begriff "habitat", der nichts anderes meint als die wesenhafte Qualität der "gelebten" Umraumbeziehung. Er sagt:

> I use the word "scene" in the manner suggested by Kenneth Burke.... the word means, first of all, not the simple geographical location of something, person, or act, but rather the qualitative or qualifying context. In the hands of the expert "the scene" can thus contain the act or the character - and can be substituted for either, or become a metaphor for either. Thus the blasted heath in MACBETH is not merely a place where some witches happen to foregather: it is their rightful habitat; it is a symbol of the same order as the witches, within the symbolic pattern of the play.[94]

Doch hier - wie der letzte Satz andeutet - liegt die Gefahr eines Pansymbolismus im Stile W. Knights bereits nahe. Sie wollen wir vermeiden.

R. Chase trifft die metaphorische Funktion des Raumes besser bei seiner Interpretation der Einzelszene in H. James' Roman

THE PORTRAIT OF A LADY:

> ...the idea of leaving and entering a house, the contrast of different kinds of houses, the question of whether a house is a prison or the scene of liberation and fulfillment - these are the substance of the metaphors in THE PORTRAIT OF A LADY. Figuratively speaking, the story told in the novel is of Isabel's leaving an American house - a way of life, that is - for a European house /also das elterliche "Bostonian house" für "Gardencourt" in England_7.[95]

O. 2 Der Raum als ästhetisches "Präsentativ" (Symbolfunktion)

Das im erzählten gelebten Zusammenhang auftretende reduktive Bild erst repräsentiert die intimste und intensivste Beziehung zwischen Mensch und Raum. Die Subjekt-Objekt-Schranke scheint "magisch" aufgehoben. Zeichen und Bezeichnetes sind identisch. Tiefere Fühl- und Gedankenkomplexe sind im symbolistischen Bild verdeckt und ästhetisch in "direkter Setzung" blitzartig an- und ausgesprochen. Die ästhetische Funktion der Repräsentation geht jetzt in die der unmittelbaren "Präsentation" über. Ich verwende hier den "imagistischen" Begriff E. Pounds:

> An "Image" is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time... It is the presentation of such a 'complex' instantaneously which gives that... sense of sudden growth, which we experience in the presence of the greatest works of art.[96]

O. 3 "Metaphorisierung" durch "erzähltes" Bewußtsein, Erzähler und "erzählendes" Bewußtsein

Dort wo dem erzählten Bewußtsein selbst die repräsentative Funktion des Raumes klar wird, wird der Raum von ihm selbst "nochmals" "metaphorisiert". Dieser Akt ist eine "reflexiv-imaginative" Leistung des erzählten Bewußtseins. So erkennt z.B. Joe Christmas in LIGHT IN AUGUST den "Straßenring" als Metapher seines eigenen Daseins.[97] Die erzählte Bewußtseinslage nähert sich damit qualitativ der erzählenden, spezifisch ästhetischen Bewußtseinslage, wobei zugleich meist eine Unterscheidung zwischen erzähltem Bewußtsein und dem "Er-Erzähler", dem ästhetischen Erzählmedium des übergreifenden Bewußtseins, für den Leser unmöglich wird. Auch aus dieser Er-Perspektive wird "metaphorisiert":

> During the first phase it had been as though he were outside a house where snow was on the ground, trying to get into the house; during the second phase he was at the bottom of a pit in the hot wild darkness; now he was in the middle of a plain where there was no house, not even snow, not even wind.[98]

Dort wo in direkter Setzung schließlich das "präsentative" Bild erscheint, ist das Verhältnis von erzähltem und erzählendem Bewußtsein besonders eng. Denn im präsentativen Bildsymbol ist die gelebte Mensch-Raum-Beziehung ebenso wie die Beziehung des Erzählers zum Raum auch eine ästhetische. Präsentative, direkte Setzung ereignet sich als dargestellter Bewußtseinsvorgang im ästhetischen Rahmen des "inneren Monologes" (vgl. 296ff.d.U.).

§ 1. Die Verdeutlichung des Repräsentierten in der Raumdarstellung

1. Der "überzeichnete" Raum

Nachdem die Bedingung der Möglichkeit struktureller Vermittlung genannt ist, kann gefragt werden, wie der Raum als ästhetisch universalierendes Repräsentativ gestaltet ist. Die ästhetische Erscheinung der Raumformen, wie sie sich nach der funktionalen Beziehung des Menschen zum Raum ergeben, ist bestimmt durch die Möglichkeiten der Verdeutlichung ihrer funktionalen Sinnstruktur. Denn der Raum repräsentiert strukturell einerseits das emotive, aktive, kognitive und reflexive Verhalten (s. Stimmungsraum, Handlungsraum, Anschauungsraum, Vorstellungsraum). Er repräsentiert andererseits die relative Mächtigkeit des Menschen gegenüber dem Raum (subjektivierter Raum, Milieuraum). Die Verdeutlichung ihrer Struktur erfolgt ästhetisch grundsätzlich durch "Überzeichnung" bzw. "Vereinfachung" des Raumes als realer Wirklichkeit. "Überzeichnung" weist den Weg von realistisch mimetischer Beschreibung zur naturalistischen Auffassung bis zur manieristischen Groteske und surrealistischen Deformation. "Vereinfachung" meint idealistische Stilisierung, vor allem selektive Reduzierung der Gegenständlichkeit des jeweiligen Raumes.

Es gibt für die verschiedenen Raummodalitäten adäquate Mittel der Verdeutlichung der Sinnstruktur. Hiervon seien im

Hinblick auf Faulkner die folgenden genannt:

1. 01 Der "poetisch-lyrisch gestimmte" Raum

Der Stimmungsraum, in dem sich das Verhalten der wesentlich "fühlenden" erzählten Bewußtseinslage ausdrückt, kann als erzählter Raum vom Erzähler zusätzlich "gestimmt", also verdeutlicht werden. Diese ästhetische Übergreifung wird besonders dort spürbar, wo ein erzähltes Bewußtsein durch einen mehr oder weniger auktorialen Erzähler als Mittler zwischen erzählendem und erzähltem Bewußtsein beschrieben wird. Die durch einen Erzähler eingeführten Stimmungswerte sind dann mehr als ästhetisierende denn als "gelebte" zu begreifen. Sie sind jedenfalls nicht die Werte, die vom erzählten Bewußtsein erfaßt werden. In der Beschreibung des "glücklichen Daseinsraumes" des Idioten Ike Snopes in THE HAMLET z.B. führt ein überpersonaler Erzähler musische Stimmungsqualitäten ein, die nicht zum"Empfindungsreservoir" des Idioten gehören:

> ... the shaggy crests still made a constant murmuring sound in the high serene air. The trunks and the massy foliage were the harps and strings of afternoon.[99]

Der Raum wird poetisch lyrisiert. Ebenso kann eine intensive Atmosphäre die Ausdruckswerte eines Stimmungsraumes sinnenhaft ausmalen. Durch "Kontrastierung" verschiendener Stimmungsräume können die jeweiligen Stimmungsgehalte gesteigert werden. Auch Minderung oder Brechung der Stimmung kann durch Kontrastierung beabsichtigt sein.

1. 02 Der"dramatisierte" Handlungsraum

Der Handlngsraum kann auf bestimmte Weise ästhetisch "dramatisiert" oder "entdramatisiert" werden. Das Prinzip der Opposition auf der Grundlage der Kontrastierung bzw. ihrer Auflösung spielt dabei eine besondere Rolle, ebenso das Prinzip der Steigerung einer dramatischen Spannung bzw. der plötzliche "Spannungsabfall".

1. 03 Der "detaillierte" Anschauungsraum

Mit "Detaillierung" des Anschauungsraumes ist die schrittweise Auflösung der räumlichen Dreidimensionalität bei Faulkner angesprochen. Der Verlust der Dreidimensionalität der Vor -

stellung ergibt sich aus der "Veranschaulichung" des immer unmittelbarer werdenden Bezugs zu den Dingen, die den Anschauungsraum erfüllen. Die "Ansicht" des Raumes als Gesichtsfeld des Erzählers (bzw. Erzählmediums),macht den Raum zweidimensional, macht ihn zum "gemalten Bild", dessen Gesamteindruck dabei im Vordergrund steht. Die Konzentration auf seine sinnliche Gegenständlichkeit - eben weil das Detail den Betrachter beeindruckt - löst den zweidimensionalen Raum "impressionistisch" auf. Die anschauliche Einheit wird zur punktuellen Vielheit. Die "fotografische Vergrößerung" isoliert schließlich das gegenständliche Detail zum einprägsamen "image".
Dieses erscheint als Endstufe fortlaufender Detaillierung unter dem Eindruckserlebnis. Das Bild erhält nun Ausdrucksgehalte und wird zum "expressionistischen" Bild,[100] in dem Gefühl und geistige Vorstellung auf Kosten der Anschauung vereint sind.

1. 04 Der Vorstellungsraum als assoziatives "Gedächtniskaleidoskop" und als imagistisches Bildergefüge

Im "Vorstellungsraum" dominieren die Möglichkeiten des assoziativen Gedächtnisses oder der Imagination (s.S.38 oben d.U.). Im ersten Falle kann der dargestellte Raum zu einem "kaleidoskopisch" gerafften Bildergefüge werden, im anderen Fall wird er auf der Grundlage des "expressionistischen" Bildes zum assoziativen imagistischen Symbolgefüge eines reinen Subjektraumes, der als "Weltinnenraum"[101] den "Außenraum" symbolistisch aufgelöst, "verinnerlicht" hat. Der Raum als rein formales punktuelles Bildernetz entsteht. Die Subjekt-Objekt-Schranke, die Grenze zwischen bildräumlichem Zeichen und Bezeichnetem ist "magisch" aufgelöst. Bewußtes vereint sich mit Unbewußtem.

1. 1 Der "naturalistische" Milieuraum

Im "naturalistischen" Detail zeigt sich der dargestellte Raum als "Milieuraum", der das menschliche Verhalten determiniert. In der Darstellung kann die Machtlosigkeit des Menschen betont werden. Der Raum wird als Macht gesehen, die den Menschen ökonomisch und psychisch überwältigt.Elemente des schockhaft Häßlichen,

Ekelhaften und Brutalen, Angsterregenden und Deprimierenden durchziehen die naturalistische Überzeichnung, die bis zur "schaurigen" Verzerrung im Sinne der Tradition des "Gothic novel" gehen kann. Das naturalistische Detail erhält expressiven, wiederum deformatorischen Charakter und wird zum objektiven Repräsentativ einer halluzinatorisch bedrängten Seele. Karikatur und humoristisch-satirische Töne können den naturalistischen Schock dem Leser gegenüber allerdings noch relativieren oder lösen. In der oft makabren Groteske[102] erstickt das Lachen des Lesers.[103]
Die schicksalhafte Mächtigkeit des Raumes gegenüber dem Menschen kann auch in geheimnisvoll kosmischen Bezügen "mystifiziert" werden. Der schicksalsträchtige Raum (das "Land") wird zu einer Wirkkraft, die in ihrer Aktivität anthropomorph erscheint. Das Anorganische kann animistisch belebt werden, das Organische kann erstarren, gleichsam versteinern .

1. 2 Der "realistische" entworfene Raum

Wenn der Mensch seinen Umraum autonom in die Funktion seines eigenen Handlungs- und Gestaltungswillens stellt, entspricht die Darstellung dem relativen "Handlungsrealismus" der Person. Der im vorgestellten Ideal traumhaft vereinfachte Eigenraum nimmt bei Faulkner entsprechend der "pragmatischen" Gestaltung "realistische" Form an. Die Darstellung neigt sich "objektivem Realismus" zu, der in der Beobachtung gerade des Details den differenzierten Gestaltungswillen des entwerfenden Individuums erkennen läßt. Im rein "materialistisch kalkulativen" Bezug des Individuums zum Raum wird die realistische Objekthaftigkeit des Raumes geradezu übersteigert. Das Lebendige und Menschliche wird in die Objekthaftigkeit einbezogen. Die erzählerische Vermittlung ist dann nicht mehr der "subjektive Realismus" eines persönlichen Icherzählers, sondern der objektive Realismus eines auktorialen Er-Erzählers oder distanzierten objektiven Beobachters.

1. 3 Der "surrealistische" Vorstellungsraum

Der absurden absoluten Konstruktion aber entspricht der "surrealistische" Raum.[104] In ihm als gelebtem halluzinatorischen

Raum ist das Gefühl höchster Abhängigkeit vom realen Erfahrungsraum und zugleich das allmächtige Bewußtsein höchster Freiheit ausgedrückt. Im "surrealistischen Bildraum" ist "naturalistisches" Detail "irrealistisch" zusammengestellt.[105]

2. Der "vereinfachte" Raum (verkürzt, gerafft, angedeutet; idealisiert, mythisiert, geometrisch stilisiert)

Dort wo "Vereinfachung" der gelebten Wirklichkeit die Verallgemeinerung der Partikularität des "gelebten Raumes" erreichen soll, bedient sich das erzählende Bewußtsein des erzählerischen Prinzips der "Reduktion" und der "Wiederholung" des einprägsam Reduzierten. So können ganze individuelle Daseinsräume im jeweiligen Gedächtnis des Individuums selbst summarisch "gerafft" wiedererscheinen, indem das Bewußtsein die wesentlichen daseinsbestimmenden Räumlichkeiten assoziierend verknüpft. So kann der im Gedächtnis "vereinfachte" gesamte Daseinsraum allerdings zu einem kaleidoskopartig "überzeichneten" Vorstellungsraum werden.
Der Daseinsraum kann weiterhin im Sinne "idealisierender Stilisierung" reduziert sein auf ein für ihn wesentliches Prinzip (z.B. "Heimatlosigkeit"), das durch das reduktive räumliche Bild (z.B. "die Straße") seinen metaphorischen Ausdruck findet. Für den Leser verweist dieses Bild immer dann, wenn es auftaucht, auf die Inhalte des gesamten Daseinsraumes zurück. So kann ein einziges "image" zum universalen "Symbol" eines ganzen persönlichen oder gesellschaftlichen "Geschichtsraumes" erhoben werden. Es soll diesen ästhetisch beinhalten, während es im " gelebten" Zusammenhang umgekehrt ist: das Bild ist dort ein partikulares Element des gelebten Daseinsraumes.
Der "Projektraum" des "idealistisch" entwerfenden Daseins kann durch Vorstellung der "gegenständlichen" Bedingungen des Zukunftsentwurfes ("design") (z.B. Herrenhaus, Frau, Sohn, Dienerschaft) verkürzt angedeutet oder besser vorausgedeutet sein. Seine Darstellung erweitert sich im Sinne realistischer Detaillierung, wenn der Projektraum "gegenwärtig" wird. Vereinfachung weicht Überzeichnung (s.o.).
Dort wo das erzählende Bewußtsein zur Klärung der prinzipiellen Struktur von " gelebten Räumen" auf die einfachen "anthro-

pologisch-mythologischen" Anfänge zurückgreift, entsteht ein "mythisierter" Raum, der die Komplexität der räumlichen Wirklichkeit auf ihre "vorbewußte" Urstruktur reduziert. Daseinsräume werden so durch archetypisch universale Bewußtseinsträger ("Held", "Erdmutter") gestaltet. Den Daseinsräumen sind archetypische Zyklenschemata (z.B. "apokalyptische" Phasenhaftigkeit) unterlegt. Als Geschichtsräume können sie nach archetypischen Oppositionen ("heldischer Führer-Gemeinschaft, Mann-Frau, Vater-Sohn) dramatisiert sein. Gelebte Räumlichkeiten können archetypische Lebensphasen (z.B. "Mannwerdung") einleiten. Sie werden "Ritualräume", die durch eine rituell zweckhafte Gegenständlichkeit und rituelle Vorgänge("Initiation") ästhetisch "ritualisiert" sind.
Schließlich können die reduktiven Bilder der persönlichen Inhalte des Bewußtseins und des Unbewußten in Übereinstimmung mit den Bildern des kollektiven Unbewußten erscheinen, indem vorgegebene Mythologeme ("Golgatha") direkt verwendet oder Bilder analog zu archetypischen gesetzt werden, aber denselben Sinn haben (z.B. "Charles River" zu "Wasser", Sutpen "Pferd" zu "Pegasus").
Formale Stilisierung der Daseinsräume durch "geometrische Figuren" (Ellipse, Kreis, Gerade) ist die höchste Form ästhetischer Vereinfachung bei Faulkner.

§ 2. Die Verweisung des Repräsentierten auf eine "Tiefenstruktur"

Neben der Funktion der überzeichnenden und stilisierenden Verdeutlichung der Sinnstrukturen des "gelebten Raumes" hat der dargestellte Raum als "erzählter Raum" die Funktion der "Verweisung" auf die übergreifende Sinnstruktur des erzählenden Wirklichkeitsbewußtseins ("Geist-Leben"). Ich nenne diese Struktur die "Tiefenstruktur" des "gelebten Raumes", die Sinnstruktur zwischen erzähltem Bewußtsein und "gelebtem Raum" aber die "Oberflächenstruktur". Die ästhetische Funktion der Verweisung leistet den Bezug der "Oberflächenstruktur" auf die "Tiefenstruktur". Die "Oberflächenstrukturen" kommen in den einzelnen Daseinsräumen und Räumlichkeiten des Einzelwerkes zum Ausdruck. Die "Tiefenstruktur" wird ganz

erst aus der Gesamtheit des "gelebten Raumes", wie er im Gesamtwerk der Yoknapatawpha-Romane ausgebreitet ist, deutlich. Die verweisende Beziehung hat wiederum den Sinn der Einordnung des relativ Partikularen (die individuellen Daseinsräume bzw. das Einzelwerk) in eine strukturierte Weltganzheit bzw. die Weltgesamtsicht des Autors (erzählter Gesamtraum bzw. Gesamtwerk).
Freilich - und das ist ein hermeneutisches Problem - muß logischerweise erst die "Tiefenstruktur" gewußt sein, ehe die jeweilige Verweisung erkannt werden kann. Den Zweischritt, zuerst Analyse des Gesamtwerkes nach einer "Tiefenstruktur" und dann Beschreibung der verweisenden Funktion, lassen die Aufgabe und der Umfang der Arbeit nicht zu. Wir sind gezwungen, in dieser Untersuchung selbst beides zugleich zu entwickeln.[106]

§ 3. Strukturelle und formale Aspekte des Einzelwerkes - Der "erzählte Raum"(repräsentatives Korrelat) als formales Raumgefüge

Die ästhetische Aufgabe verlangt endlich, den "gelebten Raum" und seine Sinnstruktur in den formalen Rahmen eines Einzelwerkes zu stellen. Hier ist die Frage zu erörtern, ob und wie der so"erzählte Raum" strukturerzeugend für die Form des Romans funktioniert. Welche Strukturelemente lassen sich aus dem "gelebten Raum" isolieren, die die Stiftung der formalen Einheit des Romans leisten können?
Ich gehe von meinen Feststellungen zum "gelebten Gesamtraum" des Romans aus. Ich sagte: Der dargestellte Gesamtraum eines Romans bedeutet die dargestellte intersubjektive Komplexität der Beziehungen "gelebter Daseinsräume" zueinander, die wiederum durch "gelebte Räumlichkeiten" konstituiert werden. Die Einheit dieses mitweltlichen Interrelationsgefüges im Roman ist sein dargestellter "sozialer Raum". Als "sinnfällige" Formalstruktur, das heißt als ästhetisch zusammengefügte Wirklichkeit, ist dieser "soziale Raum" ein form-

gebender "erzählter Raum". Der Zusammenhang dieses Raumes ist überdies ein spezifisch romanhaftes Kriterium. Denn wo der Raum als Relationsgefüge von Räumlichkeiten durchbrochen ist, ist der Roman als Einheit einer dargestellten intersubjektiven Lebensganzheit aufgehoben. Er mündet in die Episoden- und Kurzroman- oder Geschichtensammlungen Faulkners wie etwa BIG WOODS, aber auch GO DOWN, MOSES und THE WILD PALMS, die nur noch eine mehr oder minder vage thematische Einheit finden können. Ihre strukturelle Einheit auf die Grundlage thematischer Bezüge zu stellen, scheint mir daher nur "gewaltmäßig" möglich.[107] Ein nur thematisches Prinzip als einheitsstiftendes "vereinheitlicht" Geschichten nicht zur Gattung "Roman", sondern ist eben nur ein einheitsstiftendes Prinzip für eine "Sammlung" in einem "Band". In den Romanen, die aus "selbständigen" Teilen in der Form von in sich abgeschlossenen inneren Monologen (Vgl. SAF u. AILD) oder Teilerzählungen (AA) zusammengefügt erscheinen, ist gerade die "Intersubjektivität" bzw. das auf ihr beruhende Formalgefüge nicht durchbrochen.

Die formale Einheit kann auf die Basis der interrelativen Verbindung der strukturmächtigen individuellen Daseinsräume und ihrer gelebten Räumlichkeiten gestellt werden. Strukturmächtig sind grundsätzlich die gelebten Daseinsräume der Hauptprotagonisten. Die rein formale Strukturzeichnung ist das System der Kontaktlinien zwischen den bedeutendsten szenenhaften Räumlichkeiten als den "objektiven Repräsentanten" von Sinngehalten. Die Wichtigkeit dieser Räumlichkeiten ergibt sich aus ihrer Funktion in der Kausalität der Ereignisse, aus der Intensität der jeweiligen Mensch-Raum-Beziehung. Sie äußert sich ästhetisch in der Reduktion zum einprägsamen Bild, das im Erzählablauf leitmotivisch immer wiederkehren kann. Wiederholung macht die Darstellung "sinnfälliger".

In diesem Zusammenhang ist die Behandlung dessen, was ich den jeweils gegenwärtigen "nennbaren Raum" genannt habe, zu berücksichtigen. Die Wiederholung des objektiven Repräsentativs einer "gelebten Räumlichkeit" im Bild impliziert nämlich z.B. ein Durchbrechen des Sukzessivs des "nennbaren Raumes" im Sinne räumlichen "Rückgriffs", der den Bewußtseins-

vorgang der Erinnerung zum "gelebten" Hintergrund hat, oder im Sinne räumlicher "Vorausdeutung", der gewöhnlich eine Zukunftserwartung unterliegt.

So ergibt sich aus dem ästhetischen Verhältnis des übergreifenden Bewußtseins zu den Einheiten des "gelebten Raumes" und dem extensiven Sukzessiv des "nennbaren Raumes" die Formstruktur des Einzelwerkes.

Methodologischer Ausblick

Die Systematik der vorangegangenen Terminologie des "literarischen Raumes" wiederholt sich in der Anwendung auf die Interpretation der Yoknapatawpha-Romane Faulkners nicht in der gegebenen Form.
Dies würde den im Werk bestehenden Zusammenhang der dargestellten gelebten Wirklichkeit selbst und den zwischen ihr und ihrer "adäquaten" ästhetischen Umsetzung zu sehr zerreißen.
Die Terminologie soll das Handwerkszeug bereitstellen, aus der übergreifenden Sinnstruktur - die auf der prinzipiellen Opposition "Geist-Leben" beruht - die Raumauffassung und -darstellung in Faulkners Romanen zu beschreiben.[108]
Diese Tiefenstruktur ordnet die Formen der gesellschaftlichen und individuellen Daseinsräume, die den erzählten Gesamtraum der Yoknapatawpha-Romane tragen. Die Formen des " gelebten Raumes" sollen daher zugleich jeweils als 'erzählte Räume" beschrieben werden, d.h. die ästhetischen Möglichkeiten der Vermittlung gelebter Sinnstrukturen ("Oberflächenstrukturen") und ihrer Verweisung auf die übergreifende Bewußtseinsstruktur des Autors ("Tiefenstruktur") sollen mitentwickelt werden.
Da sich die Frage nach der strukturellen Einheit des Einzelwerkes aus der Behandlung der Formen des " gelebten Raumes" innerhalb eines Romanes ergibt, soll diese Frage im Sinne eines "Exkurses" an der Stelle aufgegriffen werden, an der die Interpretation eines Romans aus seiner Raumdarstellung eine gewisse Vollständigkeit und einen Abschluß erfahren hat.[109]

3. Abschnitt: Literaturwissenschaftliche Untersuchungen zum dargestellten Raum

B.O. States trifft in seinem Aufsatz "The Hero and the World: Our Sense of Space in WAR AND PEACE"[1] die Feststellung:

> Any book ... possesses a spatial dimension.... the character does not simply stand before the backdrop of his world, but moves in it and is strangely influenced by it. It was the psychological novel who discovered the potency of this particular spatial dimension.[2]

Tatsächlich ist immer dort, wo Wirklichkeit dargestellt ist, auch eine Beziehung zwischen Mensch und Raum angesprochen, denn Mensch und Raum sind immer Konstituentien dargestellter Wirklichkeit. Die Frage ist allerdings, mit welcher Intensität diese Beziehung vom Autor erfahren und dargestellt wird, ob Raum mehr in seiner objektiven Quantität ("nennbarer Raum") und damit mehr in der ästhetischen Funktion des räumlichen Hintergrundes, des reinen Schauplatzes, oder mehr in seiner subjektiven Qualität, d.h. in seinem komplexeren Mensch-Raum-Zusammenhang (" gelebter Raum") Darstellungsziel ist. Dies hängt vom Menschenbild des Autors und seinem übergreifenden Weltverständnis ab. Die Frage, ob der Mensch primär als in einer "überhistorischen" (mythischen oder religiös-metaphysischen) oder der "historischen" (der realen alltäglichen Wirklichkeit) Welt verankert gesehen wird, ist zunächst entscheidend. Im ersten Falle zielt die Darstellung des Alltäglichen auf Vereinfachung der Wirklichkeit, da sie als "figurale"[3] oder "typologische"[4] Entsprechung des überirdischen mythischen oder religiösen Geschehens gesehen wird. Dies führt letztlich zu einem "allegorischen Realismus".
Im zweiten Fall wird die alltägliche Diesseitserfahrung selbst primärer Gegenstand der Darstellung, wobei die religiöse Bestimmtheit des Menschen durchaus ein Element der dargestellten Lebenserfahrung sein kann. Die Partikularität der realen Wirklichkeit wird Darstellungsziel eines "objektiven Realismus" auf empiristischer Grundlage im 18. Jahrhundert. Der empiristische Erfahrungsskeptizismus führt allerdings zur Erweiterung der subjektiven Vernunft ("Imagination") des Erzähler-Ichs und zu dem "subjektiven Realismus" der im

Ansatz bereits symbolistischen Deformationskunst der Romantik, die auch die Mensch-Raum-Beziehung aus der "expressiven" Subjekthaltung gestaltet. Davon setzt sich der "psychologische und soziale Realismus" des 19. Jahrhunderts ab, der an die Stelle von Erfahrungsskeptizismus und romantischem Subjektivismus einen perspektivischen Positivismus setzt, d.h. die Objektivität der Wirklichkeitsanschauung durch die perspektivische Fülle subjektiver Einzelbetrachtungen wiedergewinnt. Auf szientistischer Grundlage wird so das individuelle menschliche Verhalten, seine psychisch-leibliche und seine umweltliche, seine zeitliche und räumliche Bedingtheit Darstellungsziel. Die Erfahrung der Bedingtheit selbst führt zu einem Determinismus bzw. einer naturalistischen Überzeichnung der alltäglichen Wirklichkeit. Die Erkenntnis des alltäglichen und individuellen Verhaltens des Menschen als einer partikularen Modifikation universalen und "prinzipiellen" Verhaltensmusters im anthropologischen Sinne zielt wieder auf Auflösung der Objektivität im Wirklichkeitsbegreifen und zu einem mythisierenden Symbolismus, der die subjektivistische Überzeichnung der Vielheit individueller und partikularer Mensch-Welt-Beziehungen benutzt, um die überhistorische, archetypische Bestimmung des Menschen zu durchdringen und um damit die historische Bestimmtheit einschließlich des menschlichen Ich-Bewußtseins überhaupt zu überwinden. In der Komplexität der Darstellung des überhistorisch Universalen im historisch Partikularen ist auch der höchste Grad an Komplexität der Mensch-Raum-Beziehung erreicht. Am vorläufigen Ende stehen die Bewußtseinsromane eines J. Joyce und William Faulkners.

Dieser Abschnitt will an Hand kritischer Betrachtung literaturwissenschaftlicher Untersuchungen zum dargestellten Raum diese Entwicklung mitandeuten, gerade um auch den Standpunkt Faulkners in der Raumauffassung und -darstellung zu relativieren.

1. Kapitel: Die Raumdarstellung im Zeichen eines überhistorischen mythischen und religiösen Weltverständnisses

Die gezielten und systematischen Untersuchungen zum dargestellten Raum bzw. zur Mensch-Raum-Beziehung bei Homer, im mittelalterlichen Versepos und höfischen Ritterroman zeigen bei der relativen Einfachheit der dargestellten Mensch-Raum-Beziehung eigentlich die Unanwendbarkeit des Begriffs des dargestellten "gelebten Raumes". Denn je ärmer die Darstellung an lebendigen Erfahrungs- und Erlebnisqualitäten ist, desto mehr nähert sich der dargestellte Raum seiner reinen Quantität oder Extensität, dem "nennbaren Raum".

Wenn B. Hellwig ihre Untersuchung Raum und Zeit im homerischen Epos beginnt,

> Erzählen: das bedeutet Umwandlung des räumlichen Nebeneinanders, das in der sinnlich anschaubaren Realität und in der Bühnenkunst statthat, in das zeitliche Nacheinander der geistig vorstellbaren epischen Dichtung,[5]

so wird der Raum immer noch als das objektiv Quantifizierbare verstanden, ohne schon selbst im Zusammenhang mit individuellem Erleben oder individueller Erfahrung gesehen zu sein. Hellwig sieht den Raum im Dienste der "Zeit" (das heißt für sie im Dienste der Handlung), in die der Raum im Erlebnis der "geistigen Vorstellung" des Lesers verwandelt werden soll. Als wesentlich quantitatives "räumliches Nebeneinander" ist der Raum allerdings ideale Bezugsbasis für die morphologische Analyse der formalen Werkstruktur, die B. Hellwig in methodischer Nachfolge G. Müllers und E. Lämmerts leisten möchte.

So spricht B. Hellwig zwar von der "troischen Ebene" als dem "Aktionsraum der M e n s c h e n"[6]. Sie spricht dabei aber nicht den "gelebten" aktiven Bezug des Menschen zum Raum, sondern die Aktivität des Menschen im Raum an. Raum ist bei Homer notwendiger "Schauplatz" für die (kämpfenden) Akteure, für die (Kampf-)Szenen der Ereigniskette. Raum ist beinahe eben "backdrop". Die Frage nach dem Raum wird daher aus der Frage nach der Handlung bzw. Handlungsführung

gelöst. Da das Gesamtgeschehen der ILIAS einen inneren "Menschenbereich" und einen äußeren "Götterbereich"[7] einschließt, wird eine sinnvolle Aufteilung der Räumlichkeiten menschlich-heldischer Kampfhandlungen und der "Aufenthaltsorte der Götter" erkannt. Die räumliche Gesamtheit ergibt sich als ein "großer geschlossener Schauplatz..., auf dem alle Orte in Beziehung zueinander stehen. Sein Mittelpunkt ist die troische Ebene. Von dort dehnt er sich bis zum Olymp als dem äußersten Punkt aus."[8]
Dabei wird nach Hellwig in beiden Epen ILIAS und ODYSSEE sowohl durch "direkte Ortsbeschreibung" und "Zustandsbeschreibung" als auch durch "indirekte Aktionsbeschreibung" Raum "anschaulich" bzw. von Homer in seiner "sichtbaren Gestalt entdeckt".[9] Aus der durch die Handlung bestimmten Raumaufteilung ergibt sich notwendig das Problem "räumlicher Verknüpfung der Vorgänge" auf der Grundlage der Beziehung zwischen "Vordergrunds- und Hintergrundshandlung". Die "Techniken des "räumlichen Blickwechsels"[10] sind dabei angesprochen, der direkt durch "Gang oder Wahrnehmung" der Gestalten erreicht wird oder sich indirekt "aus den Reden der Personen" ergibt, oder aber durch einfaches willkürliches Abbrechen des Handlungsstrangs und Überwechseln zum parallelen Schauplatz geleistet wird. -
Tatsächlich ist die Wirklichkeits- und Raumdarstellung aus der noch dem mythischen "Denken" verhafteten Weltsicht Homers zu verstehen. Wirklichkeit wird als kosmisches Geschehen aufgefaßt, wobei sich ihm als Schicksal (Moira) die Götter und den Göttern die Menschen beugen müssen. Geschehen ist daher schicksalshafte Handlungskausalität, und aus der "Wucht" von Handlung und Gegenhandlung ergibt sich die epische Dramatik. Der Raum ist einfach das "Lokal" der Handlungsträger. Er ist mehr "nennbarer" als "gelebter Raum".

Auch die germanischen Heldenlieder stehen noch im Zeichen eines heroischen Schicksalsglaubens. Ihre Wirklichkeit und ihr Raum müßten ebenfalls aus einem "mythischen" Weltverständnis gedeutet werden. Als der heidnische Germanenglaube vom Christentum abgelöst wird, erhöht sich zwar die Span-

nung zwischen diesseitiger irdischer Gebundenheit und jenseitiger himmlischer Erlöstheit.[11] Doch dies ändert nichts am Verständnis der "alltäglichen Wirklichkeit" aus einer "überhistorischen" Perspektive. Das "alltägliche" Dasein des Ritters ist nach dem christlichen Heilsgeschehen im Sinne der "Idealisierung" schematisiert.[12] Ziel der Darstellung ist ja nicht die Realität der "irdischen" Alltagserfahrung, sondern gerade die programmatische "Übersteigung" des Irdischen. Die Frage nach dem "gelebten Raum" in der hochmittelalterlichen Dichtung muß daher von vornherein problematisch sein.

E. Kobel stellt trotzdem Untersuchungen zum gelebten Raum in der mittelhochdeutschen Dichtung[13] an.

Kobel spricht allerdings weniger von der Darstellung des Raumes als vielmehr von epochenbestimmenden prinzipiellen Daseinsweisen, die er aus den ontologisch gewonnenen typischen Weisen des Richtungserlebens herleitet. So werden aus der "horizontalen" und "vertikalen" Orientiertheit und dem Verlust der leiblichen Raumorientierung in der "körperlosen Perspektivik" epochenumfassende Daseinsbestimmungen entwikkelt. Der so gewonnene Richtungsdreisatz "horizontal - vertikal - perspektivisch"[14] entspricht daher eigentlich dem literaturgeschichtlichen Dreisatz "vorhöfisch - höfisch - nachhöfisch", der wiederum den sprachgeschichtlichen Dreisatz "frühmittelhochdeutsch - mittelhochdeutsch - spätmittelhochdeutsch", bzw. dem historischen Dreisatz "frühes - hohes - spätes Mittelalter" wiederholt. In diesem Dreisatzrahmen stehen die Interpretationen des "Nibelungenlieds", bzw. Walthers "Minnesang" und Wolframs "Parzival", bzw. Mechthilds mystische Dichtung. An ihnen verifiziert Kobel die Dreiheit der Daseinsmodalitäten, die auf Grund ihrer leiblich-räumlichen Urstruktur "Räumlichkeiten" genannt werden. So verbindet Kobel das Horizontalerleben mit dem noch der germanischen Schicksalsheroik verbundenen "Nibelungenlied" und isoliert aus ihm die "Räumlichkeit des bedrängten und bedrängenden Daseins"[15]; das Vertikalerleben strukturiert die "Räumlichkeit des geläuterten Daseins" im Minnesang Walthers und im "Parzival" Wolframs[16]; die Perspekti-

vik der "Räumlichkeit des innerlichen Daseins"[17] macht er zum Strukturprinzip der mystischen Dichtung Mechthilds. Die Tatsache, daß etwa die räumliche Horizontalstruktur auch noch im Stabreim entdeckt wird, zeigt, daß der "Raum als Einbildungskraft des Dichters"[18] überanstrengt wird. Es liegt nahe zu vermuten, daß das in der mittelalterlichen Architektur bzw. Malerei ausgedrückte Raumerleben - nämlich der horizontale Raum der Romanik, der vertikale Raum der Gotik, der perspektivische Raum der Renaissance - auf das Kobel gelegentlich hinweist - den Anstoß gegeben hat, es als räumliche Metapher für Daseinsweisen zu begründen, die dann in der Literatur der entsprechenden Epochen ebenfalls zum Ausdruck kommen sollen.[19]

Dargestellter Raum als "gelebter" und " erzählter " (ästhetischer) Raum wird in Kobels Analyse weitgehend verfehlt. Da Raum in mittelalterlicher Dichtung sich nicht als "gelebter Raum" in unserem Sinne konkretisiert, spricht Kobel von "Lebensgefühl" und deutet dies räumlich. Die angenommene "Dreidimensionalität" der horizontal strukturierten "Räumlichkeit"[20], die zweidimensionale "Flächigkeit"[21] der vertikalen "Räumlichkeit" und das enträumlichte "Nichts"[22] der perspektivischen "Räumlichkeit" sind nicht als ästhetische Phänomene der dargestellten Raumanschauung erklärt, sondern wiederum metaphorisch den Daseinsformen zugeordnet. - Denn warum soll ein prinzipiell horizontaler Raum - dem also die Vertikale fehlt - ein "dreidimensionaler" sein, während ein vertikaler - dem die Horizontale fehlt - ein "zweidimensionaler" ist? Und was heißt demgegenüber "perspektivisch"?-Wenn Kobel in bezug auf die "Räumlichkeit des geläuterten Daseins" erklärt,

> die Wirklichkeit dieser Seinsweise ist ungreifbar; andererseits ist ihr nur das Erscheinende wirklich, nicht etwa auch das abstrakt Geistige wie in der Mystik. Das meint der Ausdruck Flächenhaftigkeit,[23]

so wird die metaphorische Verwendungsweise des Räumlichen durch Kobel klar. Der dargestellte Raum in seiner ästhetischen Anschauung durch den übergreifenden Erzähler ("erzählter Raum") wird nicht beschrieben.

U. Ruberg fragt in seiner systematischen Untersuchung Raum und Zeit im Prosa-Lancelot[24] wohlweislich nicht ausdrücklich nach dem "gelebten Raum", sondern:

> Welche Funktion tragen Raum und Zeit im Gestalt- und Sinngefüge des Werkes? Welchen Anteil gewinnen Raum und Zeit am Bewußtsein der dargestellten Menschen?[25]

Diese Fragen werden präzisiert:

> Unter dem ersten Gesichtspunkt ist im einzelnen zu fragen, welche Räume und Zeitabläufe überblickt werden.[26]

Dies scheint auf das, was ich "nennbaren Raum"(bzw."gezählte Zeit") genannt habe, zu deuten. Ferner ist damit die Frage verbunden, "wie sie /~Raum und Zeitabläufe_7 in ihrer Gesamtheit und ihren Elementen erweckt, erfaßt und gestaltet werden."[27] Dies zielt offensichtlich auf die Frage der ästhetischen Vermittlung und Verdeutlichung als "erzählter Raum". Die Frage, "was sie im Aufbau, in der Gliederung, Rhythmisierung und Verwebung des Geschehens leisten,"[28] meint wohl die Frage der strukturellen Einheit. Und schließlich deutet die Frage, "wieweit sie zur Erkennbarkeit der Ideen und zur symbolischen Erhöhung beitragen,"[29] auf die Erkennbarkeit der "Tiefenstruktur" des dichterischen Weltverständnisses.

Wenn Ruberg weiter sagt,

> Unter dem zweiten Gesichtspunkt ist zu prüfen, mit welchen wesenmäßigen Charakteristika und in welcher Weise Raum und Zeit auf das menschliche Handeln und Denken Einfluß nehmen und Faktoren des Erlebens sein können",[30]

so ist damit jedoch nichts anderes angesprochen als die in dem Begriff "gelebter Raum" ausgedrückte Mensch-Raum-Beziehung.

Der "nennbare Gesamtraum" des "Prosa-Lancelot" kann daher mit Ruberg als "festumrissener" "Großraum" bezeichnet werden, der als "geographisch-politischer Raum"[31] bzw. "historischer Traditionsraum"[32] nicht nur den Raum der Artusgesellschaft, sondern die "ganze damals bekannte Welt umfaßt"[33]. "Der Raum im mythischen und religiösen Weltverständnis", in den das "Himmelreich Gottes" und "das Reich des Bösen"(s."Unterweltfahrt", "Tal ohne Wiederkehr") eingeschlossen sind, umschreibt die räumliche "universale Schau"[34].

Damit ist die Sinnstruktur des Autorbewußtseins ("Tiefenstruktur") mitgegeben.

Im Teil II, "Funktionstypen der Landschaftsdarstellung"[35] werden allerdings Elemente des "erzählten Raumes" mit Formen des "gelebten Raumes" vermischt und auf gleicher Ebene diskutiert. So ist die "großräumige Landschaft aus überlegener Schau" ein Phänomen der Erzählperspektive, ebenso wie "die von handelnden Personen antizipierend beschriebene Landschaft" und die "handlungsverwobene Landschaft"[36] erzähltechnische Aspekte der räumlichen Verknüpfung bezeichnen. Daneben aber stehen "die märchenhafte, verzauberte Landschaft", "die erlebte Landschaft", "die Stimmungslandschaft"[37], die im Sinne des "gelebten Raumes" diskutiert sind. Schließlich gehören "die topische Landschaft" und die "symbolische Landschaft"[38] wieder zum Komplex des "erzählten Raumes".

Teil III, "Die Landschaftselemente und ihre Funktion" im "Verhältnis von Raum und Handlung"[39], ist ausschließlich im Sinne des "gelebten Raumes" besprochen.
Indirekt zeigt sich auch hier für den höfischen Prosaroman, daß die Mensch-Raum-Beziehung noch eine relativ einfache ist. Sie orientiert sich nämlich am Welterleben als "aventure" des christlichen Ritters.[40] Das Handlungsschema, Auszug, Irrfahrt, Bestehen unerwarteter Gefahren und Hindernisse, christlich heroische Bewährung und mehr oder weniger wunderbare Rettung, verdeutlicht "figural" den christlichen "Heilsprozeß" von Unschuld, Versuchung Sündenfall und Erlösung. Der Raum muß also wesentlich einen Hindernis- und einen Schutzwert für den Ritter haben. Rubergs Analyse bestätigt es:
Der "Sinn" des "Naturraumes" und seiner "Gewässer"[41] wird als "Erschwerung" und "Hindernis", der "Wald" in seinem Sinn für den "suchenden" Ritter (s. "Suche-Raum"[42]) als "Orientierungspunkt", als "schützender" und "böser Wald"[43] gesehen. "Wege und Weggabelungen" und die Räumlichkeiten des "Kulturraumes"[44] mit seinen Städten, Burgen, Türmen und Toren, werden nach ihren Hindernis- und Gefahren -, Schutz- und Zufluchtswerten gedeutet.

Da der ritterliche Held eine christliche "Idealfigur" ist, ist seine "Menschlichkeit" in ihren Grundfunktionen angedeutet. Er ist mit den menschlichen Sinnen ausgestattet. Daher lassen sich auch andeutungsweise "Klang-, Licht-, Tast-,

Duft-, atmosphärischer und Sichtraum"[45] feststellen. Aus seinen spezifischen Handlungen, Reiten und Kämpfen, ergeben sich "Bewegungsräume"[46]. Das "höfische" Lieben verlangt einen "locus amoenus" in der "topischen Landschaft"[47]. So ist der Ritter auch schon ein "fühlendes" Wesen, das in einem entsprechenden "Stimmungsraum" magisch zauberhaft beeindruckt werden kann.[48]
Obwohl der Ritter seiner "Idealität" meines Erachtens noch nicht entzogen ist, scheint nach Ruberg der dargestellte Raum des Helden im "Prosa-Lancelot" (Ende 13. Jahrhundert) gegenüber den relativ älteren "höfischen Versepen" tatsächlich an "Realität" zu gewinnen, wenn letztere nach L. Kirchenbauer nur einen 'idealen Raum mit typisch 'bruchstück- und zeichenhaften' Landschaftselementen", darstellen, die "keinen Eigenwert besitzen."[49]

Der Raum ist jedenfalls in seiner sinntragenden Gestalt für die Menschen entdeckt, er verdeutlicht diese Gestalt durch seine Anschaulichkeit, indem er mehr als nur aus den "sogenannten raumgesättigten Wörtern" (etwa "tal, wiese, riviere, wald usw.") besteht, die nach R. Gruenter in der "Landschaftsdarstellung im höfischen Versroman" den Raum eigentlich nicht beschreiben, sondern lediglich "Raumvorstellungen suggerieren", "die sie [die raumgesättigten Wörter] nicht konkretisieren."[50]

Trotz seiner menschlichen Sinnbezüge hat der Raum seine figurale, allegorische Idealität in der Funktion des übergreifenden mythisch-religiösen Weltverständnisses nicht aufgegeben.

2. Kapitel: Die Raumdarstellung im Zeichen historischen und empiristischen Weltbegreifens

Mit der Entstehung des neueren Romans[1] wird die Betrachtung des Diesseitigen aus der überhistorischen, universalen Perspektive der Heilsgeschichte abgelöst durch eine historische Perspektive aus dem Diesseitigen selbst. G. Lukács formuliert die Alternative:

> Mit dem immer zunehmenden Prosaisch-Werden der Welt ... entsteht das Dilemma für die dämonische Verengung der Seele: entweder jede Beziehung zu dem Komplex "Leben" oder das unmittelbare Gewurzeltsein in der wahrhaften Ideenwelt aufzugeben.[2]

Gerade die Gattung des englischen "novel" scheint auf den Komplex "Leben" gerichtet zu sein. Damit darf erwartet werden, daß der Sinnbezug Mensch-Raum ("gelebter Raum") gegenüber dem "idealistischen" höfischen Roman eine grundsätzliche Erweiterung erfährt.

E. Wolff lädt in seiner "Typologie der Welterfahrung", Der Englische Roman im 18. Jahrhundert, Wesen und Formen[3], den Leser dazu ein,

> vor allem auf das Verhältnis des menschlichen Individuums zu seiner Welt zu achten, das in den besprochenen Romanen jeweils modellartig dargestellt wird.[4]

Die etwas umfassende Frage nach dargestellter "Welt" bzw. "Welthaltigkeit"[5] setzt die historisch-empirische Partikularität von Raum und Zeit[6], die "Gegenständlichkeit" einer vom individualistischen Subjekt erfahrenen Wirklichkeit voraus. Die Mensch-Raum-Beziehung ist dabei indirekt von Wolff mitgedeutet, wenn er sagt:

> Wenn von "Gegenständlichkeit" die Rede ist, so ist damit gemeint, daß ein "Objekt" (die Welt) dem erfahrenden Subjekt im wörtlichen Sinne nicht nur "gegenüber"-steht, sondern ihm sogar "entgegensteht", d.h. sich als ein Etwas erweist, das das Subjekt im langwierigen "Erfahren", im zusammenfassenden Deuten einer großen Summe von Einzel-"Begegnungen" überwinden muß, weil es prinzipiell etwas vom erfahrenden Subjekt Verschiedenes ist. Daraus ergibt sich der Begriff des "Abenteuers" als der Inbegriff vieler Möglichkeiten des "Zusammenstoßes" zwischen Mensch und Welt.[7]

Die alltägliche Bestimmtheit der dargestellten Individuen macht aus ihnen "Jedermannsfiguren" in dem Sinne, daß sie Möglichkeiten der Eigenerfahrung jeden Lesers darstellen.

So wird die überindividuelle "aventure" zum nachvollziehbaren individuellen "Abenteuer".[8]
Wolff zeichnet mit seiner Typologie einen Wandel in der Erzählhaltung nach, "der konsequent von der 'Erfahrung' über das 'Erlebnis' zur 'Beobachtung' führte."[9]
Dies sind zugleich grundsätzliche Weisen der Mensch-Welt- und damit auch der Mensch-Raum-Begegnung. Das heißt, als erfahrener","erlebter" und "beobachteter" Raum hat die Mensch-Raum-Beziehung im Sinne des "gelebten Raumes" an Intensität gewonnen. Der Raum als extensiver "nennbarer Raum" macht im Laufe des 18.Jahrhunderts einen Schrumpfungsprozeß durch, nachdem er bereits um den überhistorisch kosmischen Bereich des mittelalterlichen Weltverständnisses verkleinert worden war. Wolff stellt denn auch fest:

> Der englische Roman des 18.Jahrhunderts ist ohne den erweiterten Erfahrungsraum, den wir "Welt" nennen, nicht denkbar. Je weiter sich allerdings der englische Roman im Laufe seiner Entwicklung von Defoe entfernte, umso mehr schmolz das große Raum-Zeit-Kontinuum ... zusammen. Als die Romanschriftsteller des späten 19. Jahrhunderts nach neuen Dimensionen der Darstellung suchten und dabei u.a. die psychologische Tiefendimension entdeckten, waren sie sich wahrscheinlich kaum dessen bewußt, daß sie im Begriff standen, aus einer Not eine Tugend zu machen.[10]

Die "Gegenständlichkeit" einer objektiven Gegenüberwelt - bei Defoe und auch noch Fielding in ihrer extensiven Weite gleichsam "abgeschritten", bei Richardson in gesellschaftlicher Enge "erlebt", bei Sterne allerdings bereits im Bewußtseinsprozeß "verinnerlicht", bei Smollett in der Weite zwar eingeschränkt, aber mit "anschaulichem" Sinn für das bereits lokalkolorische räumliche Partikulare "detailliert" und damit "panoramaartig" "beobachtet"- ist im Roman des 18. Jahrhunderts also noch weitgehend das Darstellungsziel.
Dem entspricht ein objektivierender, zum Teil kommentierender auktorialer Ich- oder Er-Erzähler, aus dessen "beschreibender"Perspektive die Objektivität der Welt (des Raumes) für den Leser "anschaulich" wird. Als "erzählter Raum" verdeutlicht er dem Leser eine dem Protagonisten zunächst fremde (gesellschaftliche) Welt, in die er sich hineinzufinden hat, in der er sich zurechtfindet und bewährt (s. Entwicklungs- und Bildungsroman!) oder in der er sich nicht zurechtfinden

kann wegen seines "a-typischen", unnormalen, schrulligen und kauzigen Verhaltens (Sterne,Smollett). Mit letzterer Möglichkeit rückt auch eine individualistische "Eigenwelt" in den Blick, in der sich das Mensch-Raum-Verhältnis intensiviert. Freilich, solange der Mensch weitgehend Träger konventioneller Eigenschaften ("flat character"[11]) ist - denn auch als Original ist er lediglich eine Deformation seiner "Normalität" - und sein psychisches Gesamtselbst nicht sichtbar wird, bleiben "gelebter Raum" und seine Vermittlung als "erzählter Raum" noch relativ undifferenziert.

3. Kapitel: Die Raumdarstellung im Zeichen "deformatorischer" Weltdeutung und die Rückkehr zur "Normalität" des Alltäglichen.

Die Subjektivierung des Charakters durch "Deformation" des Konventionaltyps - und zwar zunächst nicht auf der Grundlage wissenschaftlicher Einsicht in das psychische Selbst des Menschen - setzt sich im Übergang zur Romantik des 19. Jahrhunderts fort. H. Walpole beansprucht für sich selbst bekanntlich schrullige "Originalität" als leidenschaftlicher Kunstsammler, Schöngeist, Freund des Esoterikers Gray und als Erbauer des neugotischen Zauberschlößchens "Strawberry Hill". Diese Art der Subjektivierung führt zu dem, was E. Wolff in seinem letzten Kapitel "Die Ambivalenz des Fabulösen"[1] bei Walpole, Dr. Johnson und Goldsmith nennt, und was auch in bezug auf den dargestellten Raum gelten kann:

> ....das Pastoral-Idyllische /VICAR OF WAKEFIELD 1766/ löst hier, ähnlich wie das Exotische bei Johnson /RASSELAS 1759/ oder das Traumhaft-Mittelalterliche bei Walpole /THE CASTLE OF OTRANTO 1764/, die Romanwelt von der Erfahrungswirklichkeit ab, läßt sie zu einer Wirklichkeit neben der Realität werden.[2]

Angewandt auf diese Romane bedeutet der Begriff "Fabel" einerseits zwar eine der optimistischen Aufklärung noch verhaftete moraldidaktische Beispielhaftigkeit, andererseits aber auch das "Fabelhafte", "die Freiheit der jenseits aller Realität vordringenden Vision"[3].
Damit wird die Grundlage unseres "gelebten Raumes", nämlich die alltäglich reale Erfahrungswirklichkeit im Sinne ihrer Überzeichnung verlassen. E. Wolffs letzte Sätze sind:

> Der englische Roman hatte mit Goldsmith gelernt, nun auch dicht n e b e n der Erfahrungswirklichkeit eine Als-ob-Welt zu errichten, die sich zwar zur Wirklichkeit in engen Bezug setzen ließ, diese aber nicht zu repräsentieren vorgab. Mit anderen Worten: Der Roman war, ohne seine Herkunft zu verleugnen, frei geworden. Die Frage blieb nur: Frei wozu?[4]

Als ein Beispiel, Raumauffassungen im romantischen Erzählen zu bestimmen, sei ein Aufsatz über Poes Kurzgeschichten[5] herangezogen.
Poe verkörpert einen "Antinaturalismus" im wahrsten Sinne des Wortes und überträgt die "Analogie zwischen Innen und Außen

auch auf das Werk des Menschen - das Haus und die Dinge-..., in dem sich nun sein Gesicht und seine Seele unmittelbar spiegeln können." [6] Von diesem Analogiedenken ausgehend, untersucht G. Hoffmann Raum und Symbol vor allem in Poes "The Fall of the House of Usher" und "The Masque of the Red Death".

Hoffmann geht von Poes Erzähleffekt, dem "terror" aus,"für dessen Erzeugung er [Poe] sich gerade auch der Relation des Menschen zum Raum bedient."[7]

"Terror" außert sich im einheitlichen "setting", das Hoffmann einen "gestimmten Raum mit den atmosphärischen Werten des Unerwarteten, Unerklärlichen, Unheimlichen"[8] nennt. Aus der "künstlerischen Manipulierbarkeit"[9] des "setting" entwickelt Poe die Möglichkeiten eines "symbolischen Raumes", der die "Züge einer Gestaltungsweise erkennen [läßt], die auf eine Vermischung der Sphären hinzielt ... durch die Atmosphäre des gestimmten Raumes, die objektive Realität und subjektives Erleben in einer imaginativen, aber kohärenten Welt zu jenem Ganzen verschmilzt ' [that] proves to be more than the sum of its parts'".[10]

Indem nach Hoffmann Poes räumliche Symbole auf ein Prinzip des "Verfalls", das die menschliche Persönlichkeit betrifft, und "auf parallele Entwicklungen in Materie und Geist, Raum und Mensch, entsprechend den kosmologischen Vorstellungen Poes"[11] verweisen, machen sie Aussagen über Poes übergreifendes Bewußtsein. Aus ihnen ergibt sich, daß das sog. "Groteske" nicht nur nach Hoffmann ästhetische Manipulation zur "Kennzeichnung einer Weltsicht und Gestaltungskategorie, die die Verformung als Wesen des angeschauten und erlebten Menschen begreift und sie als grauenvoll und lächerlich zugleich erfährt und darstellt,"[12] sondern diese Deformation auch tiefer begründet ist. Sie ist das Ergebnis des Bewußtseins des ganzheitlichen Gefangenseins und der Vergeblichkeit, diese Gebundenheit durch die Reflexion zu überwinden. Die horrorartige Betroffenheit des erzählenden Bewußtseins selbst findet seinen Ausweg in der autonomen Imagination. Sie gibt den psychischen Horror in einem ästhetischen Deformationsakt, also die Deformation der Seele selbst, an den materiellen Raum zurück und entmächtigt ihn damit als

Gefängnis.

Die deutschen romantischen Novellen- und Märchenerzähler der sog. "Tieckgeneration "[13], deren Deformationskunst Poe durch übersteigerte Konzentration auf die Individualseele noch intensiviert hat, "entdecken" nach E. Thalmann "die Stadt"[14] aus einer"Naturfremdheit"[15],"aus der Hochspannung des städtischen Denkens"[16], nämlich der Spannung zwischen lokaler Begrenztheit und überregionaler Grenzenlosigkeit, Einsamkeit und Fremde, Daseinsangst und Ekstase. Wenn E. Thalmann von "erlebtem Raum" spricht, dann meint sie einerseits eine Mensch-Raum-Beziehung ("gelebter Raum"), die getragen ist von dem spezifischen Raumerleben des dieser Welt entfremdeten Daseins:

> Mit der Stadt entsteht der exzentrische Raum des unbehausten Menschen...[17] Eher Wandernde als Wohnende, erschließen die Romantiker einen anders erlebten Raum. Schon der manieristische Künstler, der vor einer Krise seiner Existenz steht, wechselt von Stadt zu Stadt und reißt sich von lokalen Grenzen los...[18]

Der entfremdete Raum wird nach Thalmann andererseits"im Verfremden, das heißt im Abstandnehmen, ein ästhetisches Phänomen."[19] Mit anderen Worten, das Deformative gestaltet sich auch hier aus der übergreifenden Bewußtseinslage als imaginativ-geistiger Sublimationsakt des in seiner "Enge" erlebten Daseins. Daher ist der"Labyrinthbegriff", der nach Thalmann aus derEntdeckung der Stadt wächst," Idee und Form zugleich"[20]. Das räumliche Labyrinth als existentielles Erlebnis des Unbehausten wird in manieristischer "Liebe" ästhetisch überzeichnet:

> [Die Stadt] wird ein Vorstoß ins Unermeßliche, in Wege und Irrwege, in Durchblicke und Krümmungen und Winkel eines Labyrinths. Sie, die die Labyrinthe lieben, erfinden in der Liebesgeschichte das unentrinnbarste Labyrinth menschlicher Begegnungen.[21]

Ist in der deformativen Überzeichnung des Straßenlabyrinths durch die deutschen Frühromantiker die unauflösliche Disparatheit zwischen menschlicher Begrenztheit und der Sehnsucht subjektiver Grenzenlosigkeit des "unbehausten Menschen" ausgedrückt, so sind die Gegensätze in der bürgerlichen Romantik gemildert in Richtung auf das Idyllische. J.Kleins Aufsatz "Das Raumerlebnis in der Lyrik Eichendorffs"[22] zeigt uns, daß die "terrorisierte" Seele im Sinne Hoffmanns oder

Tiecks der nur mehr "wehmütigen" Seele weicht. Von der Unbehaustheit des Stadtmenschen, die sich im Umherirren im städtischen Labyrinth äußert, bleibt das "Wandertum" als "Grundhaltung der Seele" übrig, wobei die "Wehmut des Verlassens" mit dem Erlebnis " des Gebundenseins an Erde und Schwere" und die "Sehnsucht" als "Gefühl der Ferne" die wesentlichen Erlebnisweisen sind, die den spezifisch romantischen Wirklichkeitsbezug, nämlich Endlichkeitsbewußtsein und Unendlichkeitssehnsucht modifizieren. Als Gestaltungsprinzip wiederholt sich der Gegensatz von Endlichkeit und Unendlichkeit nach Klein im Rhythmus des Bildwechsels, der sich als Wechsel zwischen "zeitlichen und ewigen Räumen"[23], zwischen "Himmel und Erde im Jubel"[24], zwischen "Hinaufschießen in die Höhe und dem ruhigen Wölben des Horizontes"[25] und in der "Verflechtung von geistigen und sinnlichen Bildern" zum "letzten Sieg des unendlichen Raumes"[26] darstellt.
In der mehr paraphrasierenden Sprache Kleins wird allerdings das Erlebnis des Raumes (" gelebter Raum") und seine ästhetische Verdeutlichung("erzählter Raum")nicht unterschieden, so daß nicht klar wird, ob nun der dargestellte Raum "unendliche Weite" hat, oder ob sich das Erlebnis des "Unendlichen" im "endlichen" Raum manifestiert.

Wie letzteres in den Erzählungen Eichendorffs geschieht, verdeutlicht, freilich gegen seinen eigenen Willen, R. Alewyn, der Grundzüge "dessen..., was man - analog zu Bergsons 'erlebter Zeit" - im Gegensatz zu geometrischen Raum den 'erlebten Raum' nennen könnte,"[27] an Hand der Eichendorffschen Landschaft andeuten möchte.
R. Alewyn zeigt in einer scharfsinnigen Textanalyse zu der Erzählung "Viel Lärmen um Nichts"(1832) eine Landschaft Eichendorffs als Abwandlung "einer einzigen Urlandschaft, die den Hintergrund seiner Erzählungen bildet und in ihnen ständig gegenwärtig ist wie eine leise Musik."[28]
Er faßt die Landschaft als dargestellten "endlichen " dreidimensionalen Anschauungsraum auf, der mit dem Phänomen der "Unendlichkeit" überhaupt nichts zu tun habe.

Dennoch deutet R.Alewyn immerhin die "Ferne" als Lebensgefühl Eichendorffs und als Begriff folgendermaßen:

> Die Ferne ist in Eichendorffs Landschaft ... eine für sein Lebensgefühl grundlegende Kategorie. Sie kann hier weder als Begriff noch als Symbol erschöpft werden. Nur so viel ist zu sagen,... daß die Ferne zwar niemals zu erreichen ist oder auch nur eine Annäherung zuläßt - denn jede in Nähe verwandelte Ferne würde aufhören, Ferne zu sein - daß sie aber, wie unser Beispiel zeigt, durchaus in der Landschaft liegt und nicht etwa im Unendlichen ... [29]

Und wenn sich nach R.Alewyn eine systematische Erweiterung des Raumbildes zu einem nicht subjektiven selbständigen "Anschauungsraum" ergibt, den Alewyn auf die synthetische Anschauung von Höhe, Weite und Tiefe gründet und "reinen Raum"[30] nennt, so kann dies nur Eichendorffs Versuch entsprechen, die Ferne als "Unendlichkeitserleben" in einem endlichen und realen Raum einzufangen. Gerade dies offenbart ihn als den Romantiker biedermeierlich-bürgerlicher Prägung, die "unendliche" Sehnsucht nicht mehr in einer "unendlich" deformierten Wirklichkeit auszudrücken.

Das deutsche Biedermeier versucht wieder, im Endlichen Fuß zu fassen. Sein Realismus findet auch wieder zur größeren epischen Erzählform, zum Roman, zurück. Das "Groteske" der Deformationskunst hatte die Kleinform der Kurzgeschichte und des Märchens[31] erfüllt.

Aus Ch. Wolbrandts Versuch einer Phänomenologie des dargestellten "erlebten" und "gelebten Raumes" im Erzählwerk (1844-1869) A. Stifters

> ergibt es sich, daß Stifter die Sehnsucht nach der Unendlichkeit des Himmels überwindet und bemüht ist, den Menschen auf der Erde zu begründen; Stifters Weg führt aus der Ungeborgenheit im Weltall zur Geborgenheit im Endlichen.[32]

So laufen die von Stifter gesehenen Modalitäten menschlichen Lebensgefühls von der "Heimatlosigkeit" und "Verlorenheit", verbunden mit dem "verwirrenden Erlebnis" der "leeren Unendlichkeit"[33], über die erkennende, entdeckende "Durchdringung der Endlichkeit" als "Abenteuer einer Welteroberung"[34] zum "festen Standpunkt" der "Geborgenheit im Endlichen"[35]. Das Bewußtsein permanenter "Gefahr des Chaos im Kosmos"[36], die Möglichkeit des Verfalls der Geborgenheit, wird im kunstästhetischen Dasein selbst überwunden.[37]

Dieser Typologie menschlichen Lebensgefühls werden Räumlichkeiten zugeordnet, die im Sinne "objektiver Repräsentative"

diese Lebensformen charakterisieren. Dabei wird die Rolle des "Traumhauses", des "gläsernen Salons", des "Spiegelzimmers", des "Waldes", der "Wüste" und der "Stadt" als Räumlichkeiten des heimatlosen Daseins, die Rolle der "Landschaft" des "grün-weißen Landes", seiner Farben und Düfte als Räumlichkeiten des "welterobernden" Menschen erklärt. Die Funktion des "Hauses", der "Hausfichte", als "gelebte Räumlichkeiten" des "geborgenen Daseins" verbindet sich mit der Rolle des "Rosenhauses", der "Marmorstatue" in der Hausmitte als den "gelebten Räumlichkeiten" der "heilen Welt", die mit der "Geborgenheit in der Kunst" verbunden ist. Eine abschließende "Stiluntersuchung",[38] die die Kunst von den räumlichen Darstellungsmitteln her zu deuten versucht",[39] beschreibt Stifters Erzählkunst als ornamentale, flächenhaft-räumliche, präsentische, naive Darstellungskunst einer "Spätzeit von neuem Anfang"[40] in der Funktion, das menschliche Dasein als "geborgenes" zu sichern.

In W. Raabes CHRONIK DER SPERLINGSGASSE (1857) wird die wehmütig gestimmte Idylle des einsamen Alten bereits einer realistischen Alltäglichkeit abgerungen. In diesem Sinne fragt H. Meyer in seinem Aufsatz "Raum und Zeit in Wilhelm Raabes Erzählkunst"[41]:

> Gibt es, über das künstlerisch Amorphe von Raum und Zeit als philosophische Kategorien hinaus, eine spezifisch epische Raumgestaltung und eine spezifisch epische Zeitgestaltung, und besitzen diese genug immanente Intentionalität, um als Strukturelemente erfaßt und der Analyse der Gesamtstruktur dienstbar gemacht werden zu können?[42]

Meyer fragt also wesentlich nach dem Raum als Träger "menschlichen Sinngehalts"[43] ("gelebter Raum"), seiner erzählerischen Darbietung durch das Erzählmedium und zum ersten Mal nach seinen strukturbildenden Möglichkeiten für das Einzelwerk. So entdeckt er den Raum, die "Sperlingsgasse" als einheitstiftende "Erinnerungsbrücke"[44], die "die aus den Fugen gegangenen und auseinanderstrebenden Zeitteile [60 Jahre] werden umfaßt [] zusammenhält."[45] Der Blick vom Fenster, "vom engumfriedeten Raum ins Offene", als Konkretisierung eines bestimmten Lebensgefühls (vgl. das "Fenstermotiv" bei Spitzweg u.a.) bzw. die "Blicklinie zum Fenster drüben" als "die geistige Achse des Raumgefüges"[46] holt gleichsam die Fülle

der Welt herein und macht diese zum "Interieurbild". So wird tatsächlich der aus der Erzählperspektive geschaute Raum zu einem lebendigen Bezugssystem für die Erinnerung (Vorstellungsraum!) und zugleich für die Romanstruktur einheitsstiftend. Der "geschlossene Innenraum"[47] steht als "Idylle" dem Raum-Zeit-Geschehen des Draußen gegenüber; er ist nach Meyer als "ruhender Pol in der zeitlichen Erscheinungen Flucht"[48] zu verstehen, und entspricht zugleich, als "Träger eines bestimmten menschlichen Sinngehalts, der wehmütigen Rückschau in die vergleitende Zeit und der wohligen Sicherheit im umfriedeten Raum."[49]

4. Kapitel: Die Raumdarstellung im Zeichen wissenschaftspositivistischer Welterkenntnis

Der fingierte Realismus von Scotts romanzenhaften "historischen" Panoramaromanen ist noch in seiner romantischen Gegenwartsflucht der aktuellen Alltäglichkeit entzogen. Das gilt auch für die "Schottlandbücher" mit ihrem in romantischer Ferne entlegenen "Lokalkolorit". Die dargestellten Figuren sind dort noch romantisch idealisierte abenteuerliche Typen, aber sie sind bereits durch ihre Landschaft (Hochland-Flachland) regional-spezifisch geprägt.
Raum in seiner bestimmungsträchtigen Funktion als Milieuraum im Sinne des "sozialen" und "psychologischen Realismus" des 19. Jahrhundert deutet sich an. Freilich fehlt Scott das szientistische Interesse, das nach ihm Jane Austen, vor allem aber G. Eliot, Thomas Hardy und Henry James[1] entwickeln, um der Frage nach der gesellschaftlichen und psychischen, der räumlichen und der zeitlichen Bedingtheit des Menschen nachzugehen.
Es darf erwartet werden, daß gerade das Abhängigkeitsverhältnis zwischen Mensch und Raum eine Intensivierung, ja Dramatisierung erfährt.
Leider stehen zu diesem Komplex systematische Untersuchungen zum Roman des 19. Jahrhunderts noch aus[2]. E. Muir sieht in seiner romantypologischen Untersuchung in bezug auf die Brontes und Hardy in der Tradition Jane Austens lediglich den prinzipiellen Zusammenhang zwischen "dramatischem Roman und einer Intensivierung des Zeiterlebens ("feeling of time"[3]), die Hand in Hand geht mit einer Intensivierung der szenischen Darstellung räumlicher Umweltenge (womit er nichts anderes meint als die Verkleinerung des "nennbaren" Gesamtraums eines Romans zugunsten des komplexeren "gelebten" Aspekts). Demgegenüber sieht er den "Charakterroman" eines Thackeray in der Tradition Fieldings bestimmt durch den "Raum" (womit er aber wesentlich die "nennbare" Quantität des Raumes anspricht.) So kommt er zu dem Schluß:

> We are conscious of England in TOM JONES and VANITY FAIR; we are only aware of the Yorkshire moors and Egdon Heath in WUTHERING HEIGHTS and THE RETURN OF THE NATIVE. /Aber :/ We shall find in the dramatic novel a far more intense visual realisation of the scene than in the novel of character... because the scene in the former becomes coloured and dyed by the passions of the chief figures... the scene here- the scene in Hardy's novel and in WUTHERING HEIGHTS - is not an ordinary and particular scene at all, like the Sedley's drawing - room, or Sir Pitt Crawley's country estate but rather an image of humanity's temporal environment. The Yorkshire moors and Wessex are ... universal scenes where the drama of mankind is played out.[4]

In diesem Zusammenhang wird also zugleich angedeutet, daß die dargestellten Individuen Träger universaler, prinzipieller menschlich-psychologischer Verhaltensweisen und Bestimmtheiten werden. Man möchte in diesem Sinne von einem szientistischen "novel of principles" sprechen.

Die psychologische Bestimmtheit des Menschen durch den unmittelbaren Umraum bei G. Flaubert macht A. V. Wernsing deutlich. Er geht in seinem Aufsatz "Raum und Verdinglichung in Flauberts 'Un coer simple'"[5] von einem "räumlichen Bedeutungsgefüge"[6] der Erzählung aus. Er beschreibt, wie der Raum ein Gefühl manifest machen kann", ebenso wie er "Wesenseigenschaften von Menschen darzustellen" vermag, wie gelegentlich "Person und Umgebung geradezu gleichgesetzt" werden können, wie "die Ortsangabe zur sozialen Charakterisierung /der/ Personen" benutzt wird, wie "das Einzelne seinen Bedeutungsgehalt aus seinem Gegensatz gewinnt, das Innen aus dem Außen, die Ferne aus der Nähe".[7] Dies sind Möglichkeiten des dargestellten "gelebten Raumes" in seiner Funktion als verdeutlichender "erzählter Raum". Wernsing deutet besonders die Umweltenge als spezifisch gelebtes Qualitativ:

> Flauberts Personen sind eingeschlossen, weil sie ausgesperrt sind: das Eigentliche, Wirkliche spielt sich draußen ab, das Innen ist der Raum der Sprachlosigkeit[8] ... wie die Bilder scheinen auch die Menschen erstarrt in einem Ordnungsgefüge, aus dem kein Entrinnen ist. Alles hat seinen vorbestimmten Platz.

Der dargestellte Vorgang ist "ein Prozeß der Verengung, der die gesamte Erzählung beherrscht."[10]
Und wenn Wernsing wohl richtig einschränkt, "bei Flaubert kommt dem Raum wesentlich weniger prägende Kraft zu, als sie der naturalistische Roman dem Milieu zugeschrieben hat,"[11] so tragen soziale und psychologische Determinismen die Menschen- und Raumdarstellung mit.

Die regional-spezifische Schicksalsbestimmtheit des Menschen spielt schon bei G. Eliot eine wesentliche Rolle, sie wird bei Hardy zu einem nihilistischen Milieu-Determinismus mit teilweise naturalistisch grotesker Überzeichnung[12] des szenenhaften Raumes. Die im folgenden zitierten Elemente sind von J. Hintze als Kriterien des "naturalistischen Raumes" "im modernen deutschen Drama und Theater",[13] genannt. Sie lassen sich auch auf den "dramatischen" naturalistischen Roman übertragen, der zugleich "novel of principles" ist: "Betonung des dinglich-räumlichen Seinsbereiches"[14], "der Raum als Determinationsprinzip"[15] und damit auch als "Träger der Handlung,"[16] "als Macht, die einen entscheidenden Einfluß auf Verhaltensweisen und Gewohnheiten der dargestellten Personen ausübt, welcher bis zur Prägung des Charakters gehen kann,"[17] der natürliche Umraum, die Landschaft, in ihrer "Gewalt des Elementaren"[18] (vgl. Heidelandschaft Egdon Heath in THE RETURN OF THE NATIVE 1878), der soziale Umraum in seiner "kollektiven Macht"[19] mit bedrohlicher Wirkung auf das Individuum, das der öffentlichen Beurteilung im Zwiespalt der "Dialektik von Sein und Schein"[20] ausgesetzt ist (vgl. Tess als "A Pure Woman"[21]) und daher in einem "entfremdeten Raum" leben muß. Dabei liegt der "Dialekt von Enge und Weite"[22] der Wille des Individuums zugrunde, "die Begrenzung und Determination seiner Existenz erkennend,... den Raum zu sprengen",[23] und folglich nach einem "geborgenen Raum als utopischer Realität"[24] zu suchen (Vgl. die Idylle von Froom Vale in TESS).

5. Kapitel: Die Raumdarstellung im Zeichen überhistorischer mythisierender Weltsicht

F. Muir hatte schon in bezug auf E.Bronte und Th.Hardy angedeutet, daß die Beschreibung des individual Menschlichen zugleich eine Durchzeichnung universaler anthropologischer Verhaltensstrukturen ist.[1] Die Mystifizierung der Landschaft zu einer übermenschlichen Schicksalsmacht ("Blut- und-Boden-Mystik") deutet auf die überindividuelle und auch überhistorische Bestimmtheit des Menschen. Der Naturalismus löst sich schließlich durch archetypische Mythisierung der dargestellten Wirklichkeit.[2]

E. Kerkhoff stellt, ausgehend von ihrem "Kernbegriff", "Schicksal als Schnittpunkt von Landschaftsraum und Zeit"[3], ihre Landschaftsanalyse zu F. Grieses Roman DIE WEISSKÖPFE (1939) in den Rahmen einer westeuropäischen Literaturströmung der letzten Jahrzehnte [4] also bis 1949], die auch Thomas Hardy einschließt.

Mythisierung ist nach Kerkhoff bereits ein Wesenszug der Raumdarstellung Grieses. Sie geht aus von einem "Identitätsdenken", einem "Reihen- oder Kettendenken, das im Kreise verläuft" und das zu einer "Einebnung des Differenzierten"[5] führt: "Landschaft ist Ebene, Boden und Erde und so fort."[6] Schließlich werden "durch einen Mythisierungsakt und durch das Identitätsdenken ... Blut und Boden ein und dasselbe."[7] Die Mensch-Raum-Beziehung ("gelebter Raum"), dargestellt von E. Kerkhoff unter Gesichtspunkten wie "Landschaft als Zwang" und "Landschaft als Erlebnis, Erkenntnis und Anliegen"[8], beinhaltet die "Macht und Dämonie der Landschaft"[9], wobei sich als Grunderlebnis "die magische Beziehung ... zwischen einem Menschen und der Erde"[10], als "Grunderkenntnis" die "Einheit alles Lebenden in der Natur"[11] und schließlich das "Anliegen, das naturgemäß dominiert, [die] Einheit von Mensch und Erde" und sogar die zwischen "Landschaft und Geschichte"[12] ergibt. Diesem Denken der Einheit, der Identität zwischen Mensch und Raum entsprechen die "Mittel der Landschaftsgestaltung"[13] ("erzählter Raum"). Besonders die Landschaft als "Ausdruck für Seelisches der Romanpersonen"

- wobei die Atmosphäre in "Stimmungsbildern" "harmoniert oder kontrastiert mit dem Erleben der Menschen"[14]-, die Landschaft "als Träger der Handlung" - wobei sie notwendig in der Form von "Landschaftsbelebung und -beseelung"[15] erscheint -, die Möglichkeit, daß die Landschaft "ins Allgemeingültige, Gesetzmäßige, Wesenmäßige ideiert /wird/ und dabei des Individuellen, Zufälligen, Detailhaften entkleidet sein"[16] kann, machen die Landschaft in ihrer Erfassung mehr zu einer "mythischen Seelenlandschaft" als einer wirklich geschilderten.[17] E. Kerkhoff führt Grieses Gestalten auf den Kernsatz: "Sein Gestalten ist Ideieren"[18]. Damit spricht sie die Reduktion der Wirklichkeit auf wesenhafte "Urbilder" und damit eine "Umdeutung der Erde"[19], eine "Entwirklichung und Entstofflichung der Erscheinungswelt"[20] im Sinne "einer funktionellen Naturanschauung"[21] an, die "weniger das Erscheinungsbild als den Wirkzusammenhang von Kräften" klären will. Dort wo das "novel of principles" diese Kräfte als die widerstreitenden archetypischen menschlichen Urkräfte durchzeichnet und umspielt, entsteht der "magische Impressionismus" eines Joseph Conrad[22] und der "kosmische Symbolismus" eines D. H. Lawrence.

M. Radmehrs Dissertation über Formen und Funktionen der Raumdarstellung in den Short Stories von D. H. Lawrence[23] ist die bisher einzige erreichbare systematische Untersuchung der Formen des dargestellten Raumes zur englischen und amerikanischen Erzählliteratur.

Radmehr zeigt zum einen, wie die Quantität des Raumes zugunsten gelebter Qualität gerade im Rahmen literarischer Kurzformen zurücktritt, wie

> Beschreibungen von Welt um ihrer selbst willen, buntes Lokalkolorit...verdrängt /sind/ durch eine Art des Raumes, die durch Konzentration und Bezogenheit auf die Situation oder den Ereignisverlauf gekennzeichnet ist, die jedoch aufgrund ihrer Dichte von einem Bedeutungsreichtum sein kann, der die äußere Enge durch innere Weite ausgleicht.[24]

Zum anderen will er beschreiben, wie

> sein/ D. H. Lawrence's /zentrales Thema, die Beziehung zwischen Individuum und Universum, die Stellung des Menschen zu seiner belebten und unbelebten Umwelt,... zu-

meist mit Hilfe der räumlichen Dimensionen der dargestellten Wirklichkeit veranschaulicht /~wird_7.[25]

So kommt Radmehr zu drei grundsätzlichen Unterscheidungen dargestellten Raumes, der "Umwelt" als weiterem "sinnlichen Lebenskreis",[26] dem "gelebten Raum", der das unmittelbare "lebendige Wechselverhältnis" zwischen Mensch und Raum bezeichnen soll,[27] und der sog. "Inwelt", worin sich "geradezu räumlich die Bewegungen des Gefühls und der Reflexion feststellen lassen."[28] Die jeweilige Ausweitung in die kosmische überzeitliche Dimension wird dabei sichtbar.

So ist die "Umwelt" - ästhetisch wohl nichts anderes als das übergreifende "setting" - gekennzeichnet durch den Gegensatz zwischen "natürlicher Umgebung" und "zivilisationsgeprägtem industrialisiertem Gebiet", wobei letzterem "enge, beschränkende Form", ersterem aber "weite, dynamische Strukturen" als Manifestationen einer "überpersönlichen" Ordnung, auf die die Zivilisation keinen Einfluß hat", zugeschrieben wird.[29]

Die Differenzierung des "gelebten Raumes" auf der ontologischen Grundlage der Abhängigkeit des Menschen vom Raum, der Abhängigkeit des Raumes vom Menschen, der Untrennbarkeit von individueller und räumlicher Beschaffenheit, läuft vom "individuell bedeutenden Erinnerungsraum" über den "Wohnraum" als "Hütte" und "Haus", zum "weiteren sozialen Raum" als "Siedlungsraum" einer Familie, als einheitliches "Milieu" und als "polarisierter Gesellschaftsraum", bis er schließlich über den schematisierten "geographischen Raum" (Nord-Süd, Ost-West) in den "Kosmos" als Einheit des "nichtbelebten und belebten Raumes" überhaupt ausmündet. Mit dem Kosmos ist nach Radmehr/Lawrence die "Seinsintegrität"[30] wiederhergestellt.

Die Differenzierung der "Inwelt" offenbart eine Weitung und zugleich Auflösung des Bewußtseins im Sinne der Angleichung des "Bewußtseinsraumes"[31] an das Unbewußte. So ist der Raum in seiner Funktion der "Veranschaulichung der bewußten Inhalte der Psyche"[32] diskutiert. Ferner ist die Funktion der "Relativierung" der Vorherrschaft des Bewußten gesehen, in-

dem die "Inhalte des persönlichen Unbewußten" im "gestimmten Raum", die Inhalte des kollektiven Unbewußten aber im "mythischen" und "dämonischen Raum" in den Vordergrund treten;[33]

> Von ihnen /den Archetypen/ beherrscht, überwindet der zivilisierte Mensch die destruktiv verändernde Macht des modernen Zeitalters, er gewinnt zuinnerst die Lebenstotalität zurück.[34]

Da Radmehr eine Realitätsauffassung belegen will, der es "weniger darum geht, die äußere Tatsächlichkeit der Welt naturgetreu nachzuzeichnen, als vielmehr die Mannigfaltigkeit der Relationen zwischen Subjekt und Objekt darzulegen und auf diese Weise Einblick in die Komplexität des Seins zu ermöglichen,"[35] wäre gerade die Trennung zwischen der Beziehung der erzählten Bewußtseinslagen zum Raum ("gelebtem Raum") und erzählender übergreifender Bewußtseinslage zum Raum ("erzähltem Raum") notwendig gewesen. So verzichtet Radmehr leider mit der Feststellung,

> Auffallend ist, daß zwar die Bedeutung der Räumlichkeit im Zusammenhang mit der Künstlerpersönlichkeit in relativ ausführlicher Weise behandelt ist, daß man ihrer Stellung im Erzählkontext jedoch vergleichsweise selten Beachtung geschenkt hat,[36]

auf die Möglichkeit, gerade aus der Persönlichkeitsstruktur von D. H. Lawrence den Raum im "Erzählkontext" - d.i. in seinen gelebten wirklichen "Formen" und ästhetischen "Funktionen" - zu erklären oder ihn auf jene zu beziehen. So wäre der räumliche Hintergrund der Werke, den Radmehr als lediglich "geographischen Hintergrund" (England und Deutschland für die früheren Werke, Südliche Landschaften, Amerika, Europa für die späteren Werke) im statistischen Überblick über die verwendeten Raumtypen nennt[37], gerade als persönlicher "gelebter Raum" des Erzählers D. H. Lawrence mit den ihn tragenden Sinnstrukturen wichtig gewesen, um die Komplexität der Seinsauffassung D. H. Lawrence's zu klären. Da nicht die Trennung zwischen "erzählter" und "erzählender" Bewußtseinslage geleistet wird, kommt es auch zu Verwischungen der Kategorien des "Formalästhetischen" und des dargestellten "Gelebten". Die Trennung von "Umwelt" und "Inwelt" vom "gelebten Raum" erweckt den Eindruck, als seien erstere

nicht als "gelebte" Mensch-Raum-Bezüge zu begreifen, obwohl sie doch offenbar von den Beziehungen der Leibesfunktionen (Wahrnehmung bzw. Gefühl und Reflexion) getragen sind, während letzterer die "Bestimmungsträchtigkeit" des Raumes anspricht. Andererseits ist etwa der "Kosmos" als Modalität "gelebten Raumes" nicht aus der Perspektive des Erlebens erzählter Bewußtseinslagen behandelt, sondern aus der Perspektive eines überpersonalen Erzählers, die dem erzählenden Bewußtsein nahesteht.[38] Die Frage der Verweisung vom "kosmischen" Erleben der erzählten Bewußtseinslagen auf eine übergreifende kosmische Weltsicht durch symbolisierende "direkte Setzung" des Erlebenden selbst oder des überpersonalen Erzählmediums wäre angesprochen.
Die Behandlung der Formen der "Inwelt" zeigt ebenso eine Verwischung der "ästhetischen" Funktionen mit den Funktionen für die Sinnwelt der erzählten und erzählenden Bewußtseinslagen. Die Funktion der "räumlichen Veranschaulichung der bewußten Inhalte", die auf die Möglichkeiten der räumlichen "Spiegelung" zielt, ist eine Möglichkeit des verdeutlichenden "ästhetischen" Raumes ("erzählten Raumes"). Die Tatsache aber, daß im Stimmungsraum bzw. mythischen und dämonischen Raum die Vorherrschaft des Bewußtseins relativiert wird, ist in diesen Räumen als dargestellten "gelebten" inhärent. Sie werden aber wohl im Dienste der "Verweisung" auf eine übergreifende Struktur ("Tiefenstruktur"), nämlich "Bewußt-Unbewußt" zu einem ästhetischen Phänomen ("erzählten Raum").

Radmehrs Untersuchung zeigt allerdings - in der statistischen Übersicht wird es nochmals besonders blickfällig - den Wandel von einer offensichtlich mehr tatsachenbezogenen Raumauffassung in den früheren Werken zu einer mythisierenden, die die Gegensätze zwischen Natur und Zivilisation auf der archetypischen Ebene des Gegensatzes zwischen Unbewußt und Bewußt austrägt. Eine primitivistische Weltsicht zielt auf Einebnung des Bewußtseins im "magischen" Erlebnis des überhistorischen unendlichen kosmischen Raumes.

Wollte man D. H. Lawrence den primitivistischen Magier des mythischen Rituals bezeichnen, könnte man J. Joyce den in-

tellektuellen Magier des mythisierten Wortes nennen. Beide überwinden auf ihre Weise die Enge des Weltlichen.[39]

> Die Tatsache, daß bei Joyce Sein und Bedeutung, das Ding und das Zeichen zu unmittelbarer Deckung kommt, zeigt uns, wie er im Mythischen wurzelt....Die Räumlichkeit erfährt durch das mythische Element jene Weitung ins Kosmische und All-Belebung,[40]

stellt A. Obradovic in ihrer Dissertation Die Behandlung der Räumlichkeit im späteren Werk des James Joyce[41] als "Versuch eines Querschnitts durch seine Weltanschauung" fest. In direkter Anwendung der Lebensphilosophie Bergsons auf ULLYSSES (1922) erklärt Obradovic Joyce's "Bemühen um die Überwindung des Raumes, die sich in der Durchdringung verwirklicht"[42]. Diese erfolgt durch einen Dreischritt. Sie fordert erstens die "Auflösung" der "Bewußtseinsgrenzen im Individuum"[43], die zweitens Hand-in-Hand-geht mit der "Entgrenzung" des im Bergsonschen Sinne quantitativen Raumes durch seine "Verzeitlichung" in der Durée ("gelebten Zeit"). Da Joyce nach Obradovic aus der "Koexistenzdarstellung" von "Temps und Raum" als "absolut erlebnisfreien" Größen, als Größen, die ein "Nicht-Organisches" beinhalten, die räumliche "Begrenzung" des Bewußtseins beweist , ist die Konsequenz die "Grenzaufhebung und das Kettenzerbrechen" in der "Ewigkeit enträumlichten Raumes"[44]. So sieht Obradovic eine Überschneidung der "Lebensräume" ("Daseinsräume") von Stephen Dedalus und Bloom im Augenblick "organischer Verbundenheit" beider in der "Überwindung des Räumlichen" (vgl. die Szene, als Bloom die hebräische Hymne singt)[45]. Das Mittel zur Persönlichkeitsauflösung bzw. Entgrenzung ist der "seelische Exhibitionismus des inneren Monologes",[46] in dem zugleich das "farbliche Sehen im impressionistischen Sinne ... naturgemäß durch die Innenschau..., räumliche durch enträumlichte Erfassung"[47] ersetzt wird. Entgrenzung geht drittens über in "Durchdringung", die im wesentlichen durch "Verflechtung" paariger einander entsprechender Motive in der Diktion geleistet wird; Obradovic nennt die Gegensätze Mann-Weib, Tumeszenz-Detumeszenz, Vater-Sohn, Mond-Erde, Zeugung - Tod, Geburt - Tod.[48] Diese Paare sind zugleich "Formprinzipien"[49], die die Struktur des Werkes tech-

nisch bestimmen. Als formalästhetisches Ergebnis einer Entgrenzung der objektiven Wirklichkeit durch eine mythisierte Bewußtseinseinebnung wird das "Durchdringungsprinzip" nach Obradovic zu einem "Wertträger, weil er organisches Leben verrät"[50], dessen Darstellung eigentliches Ziel von Joyce ist:

> Es ist also erstlich nicht Literatur, was J. vermitteln will, sondern Leben in dem intensiven Bergsonschen Sinne: Leben als Bewegtheit schlechthin.[51]

Obradovic diskutiert allein die Möglichkeit der Überwindung der Objektivität des Raumes in einer subjektiven "gelebten Zeit" entsprechend der Vorstellung Bergsons. Die so hergeleitete Annahme einer Grenzaufhebung in der "Ewigkeit enträumlichten Raumes" zeigt das begriffliche Unding, das auf der Verwischung der Kategorien beruht.[52] So kommt bei Obradovic das Phänomen des dargestellten "gelebten Raumes" nicht adäquat in Sicht.

Die Frage nach dem "authentischen Realismus" William Faulkners

Die europäische Tradition weist auch den Weg zu Faulkner. Die Spannung zwischen historischer Partikularität und überhistorischer Universalität in der Wirklichkeits- und Raumdarstellung ist wohl bei keinem Romanschriftsteller so hoch wie bei ihm. Das Bemühen nach Einheit ist entsprechend komplex. Einerseits wird die tragische räumlich-zeitliche Bestimmtheit in eine feste geschichtliche Region gesetzt. Die Durchzeichnung der Tragödie reicht vom lokalkoloritischen Realismus bis zu seiner naturalistischen und grotesken Überspitzung im Detaillieren der Wirklichkeit und Überwindung des "Naturalistischen" in einer "Blut-und-Erde-Mystik". Der Versuch der Lösung der diesseitigen Daseinstragödie verlangt zugleich andererseits nach der subjektiv übersteigerten Autonomie der noch romantisch geprägten Imagination. Sie ist in der Lage, subjektive Ausdrucksgebärde und abstrakte Sachverhalte in den objektiven (bildlichen) Raum zu projizieren. Sie reaktiviert das "figurale" oder "typologische" Denken für einen "symbolischen Realismus". Sie entwickelt ein mythisierendes Identitätsdenken, das den tragisch konzipierten dramatischen

"novel of principles" zur inneren Einheit einer "Fiktion" führt, die die Subjektivität und Objektivität der Wirklichkeit und des Raumes in der Gestaltung des Prinzips "Leben", des "gelebten Raumes" allmächtig vereint.

Diesen Realismus möchte man gerne mit G. Blöcker "authentischen Realismus" nennen:

> This is neither the language of a poet nor that of a novelist. It is a total language which seizes the core of reality. It is the language of complete and authentic realism, enveloping all of reality...[53]

Der nun folgende 2. Teil soll Faulkners "Raumauffassung" im Zusammenhang mit seinen eigenen "weiteren gelebten Räumen" erklären und schließlich in ihrer "authentischen" literarischen Darstellung beschreiben und deuten.

2. Teil:

DIE OPPOSITION "GEIST-LEBEN" ALS STRUKTURBILDENDES PRINZIP IN DER RAUMAUFFASSUNG UND - DARSTELLUNG WILLIAM FAULKNERS

1. Abschnitt: Amerika und der Süden als die gelebten Räume William Faulkners im weiteren Sinne

Spricht man vom dargestellten gelebten Raum ("erzählten Raum") bei Faulkner, wird man berücksichtigen müssen, daß er einerseits innerhalb des Kulturkreises des Südens der USA steht - aus dem er ja seine Raumdarstellung schöpft -, andererseits aber auch innerhalb des umgreifenden Kultur- und Geschichtskreises von ganz Nordamerika zu sehen ist.[1] Mit den folgenden zwei Kapiteln versuche ich, Faulkners Bewußtsein in den Rahmen des "amerikanischen Denkens" bzw. den "Geist des Südens" zu stellen. Vor allem Faulkners dualistische Bewußtseinsstruktur soll aus dem geistesgeschichtlichen Hintergrund verständlicher werden. Das dritte Kapitel setzt Faulkners Werk in den Zusammenhang der Dialektik zwischen dem Idyllischen und dem Tragischen in der Literatur des Südens. Das vierte und letzte Kapitel des Abschnitts soll zum einen die Feststellungen, die die Literaturkritik bisher aus Faulkners dualistischer Weltsicht für seine Raumdarstellung getroffen hat, zusammenfassen; zum anderen werden abschließend die methodologischen Folgerungen für den interpretatorischen Abschnitt erörtert.

1. Kapitel: The American Scene

Ich gehe vom "Geist Amerikas" aus, da dieser trotz aller rassischen und regionalen Verschiedenheit eine volkscharakterbildende Einheit darstellt,[2] die auch den Süden, den gelebten Raum Faulkners im weiteren Sinne, einschließt. H.S. Commager[3] meint:

> ...keine besondere Umgebung bestimmte die amerikanische Eigenart oder prägte den Typ des Amerikaners; es war vielmehr die amerikanische Umgebung in ihrer Gesamtheit - das Gefühl des weiten Raumes, das zur Beweglichkeit verlockte, die Atmosphäre der Unabhängigkeit, die Ermunterung des Unternehmungsgeistes und des Optimismus. Während in Europa mit seinen jahrhundertealten feudalen und nationalen Traditionen das Besondere über das Allgemeine siegte, triumphierte in Amerika, das während der Industriellen Revolution seine Reife erlangte und nur wenige althergebrachte und starke örtliche Bindungen kannte, mit denen es zu brechen galt, das Allgemeine über das Besondere. Jenes Land, welches die mannigfaltigsten Rassen und die größten Klima- und Bodenunterschiede aufwies, erwarb seine ausgeprägte und gefestigte Eigenart mit einer Leichtigkeit, die nicht nur den Erwartungen seiner Kritiker, sondern auch aller geschichtlichen Erfahrung Hohn sprach.[4]

Es soll also zunächst nach den Elementen der Sinnstruktur des gelebten Raumes "Amerika", den ich hier "American Scene" nenne, gefragt werden, soweit sie die Vorstellung und Darstellung des Raumes bei Faulkner mitbetreffen.

Wie Commagers Feststellung zeigt, bestand zwischen dem Amerikaner und seinem Land ein ausgeprägter Gefühls- und Handlungsbezug. Dies ging auf Kosten des reflexiven Bezugs. Tatsächlich hat es eine "systematische Philosophie" im europäischen Sinne nicht gegeben. "American Philosophy" ist ein eklektisches, vages geistiges Phänomen aus europäischen Beständen (Puritanismus, Rationalismus, Idealismus). Commager spricht von einer "Mischung aus Vererbung und Erfahrung",[5] Golo Mann von einem "Glauben".[6] Das Denken zielt nicht auf differenzierte Abstraktionen, ist mehr philosophisches Laientum im Dienste pragmatischer Politik, so daß nirgends, wie Commager behauptet, "der philosophische Dilettant, der eine leere Kekskiste als Podium bestieg, ein aufgeschlosseneres Publikum" fand[7]. Verbunden damit zielt das amerikanische Denken weniger auf reflexiv logische Kausalbeziehungen,

sondern eher auf mythisierende Identitäten, in denen sich Emotion und Handlungswillen mit den bildräumlichen Vorstellungen vom eigenen Land vermischen.
Dieses Denken hat die Geschichte und vor allem die Literaturgeschichte Amerikas von Anfang an bis herauf zu William Faulkner mitbestimmt.
Der grundsätzlich mythisierende Wirklichkeitsbezug zeigt sechs entscheidende Aspekte. Man kann von einer "Kultur der Widersprüche"[8] sprechen, die im Zusammenhang zu sehen ist mit der Konzeption "Amerikas" als dem "amerikanischen Traum"[9], der Vorstellung vom amerikanischen "Westen" bzw. der "Grenze" als dem mythischen "Garten"[10], dem Mythos vom "amerikanischen Adam"[11] und der Tendenz zur Verwendung religionstypologischer Denkformen[12]; dabei ist das mythisierende Denken insgesamt als ein Denken der Einheit des Widersprüchlichen "unity-of-duality") bzw. des Widerspruchs in der Einheit ("duality-in-unity")[13] zu begreifen.

§ 1. Die Kultur und Literatur der Extreme

Die Werke Faulkners stehen in der Tradition eines Romans, der von Anfang an primär "novel of principles" ist, das heißt durch Mythisierung auf der Grundlage des Widerstreits universaler Antinomien dramatisiert ist. Die Figuren sind mehr Wert- und Ideenträger, Grundmuster im menschheitstypologischen Sinne, personifizierte Bewußtseinsstadien, als "originelle" individualistische Charaktere. Darin liegt aber auch ihre universale Geltung. Der amerikanische Roman ist daher primär kein "novel of manners", kein Gesellschaftsroman im englischen Sinne.
"Erzählter Raum" im amerikanischen Roman hat daher von selbst eher Ausdrucksfunktion, die Funktion der Verdeutlichung prinzipieller, dramatisch wirkender Gegensätze, als die Funktion der Veranschaulichung von Welt in ihrer gesellschaftlichen Breite und Schichtung. F. Fussell deutet eine grundsätzlich "emblematische" Funktion in der epischen Behandlung der amerikanischen Landschaftselemente durch die amerikanischen Erzähler an:

> ... they /conceived/ its /American West/ physical aspects (forests, rivers, lakes, clearings, settlements, prairies, plains, deserts) and its social aspects (isolation, simplicity, improvisation, criticism, chaos, restlessness, paradox, irony) as expressive emblems for the invention and development of a new national civilization, and not as things in themselves.[14]

R. Chase, der den amerikanischen Roman auf der Grundlage einer "culture of contradictions"[15] als "history of the rise of realism but also of the repeated rediscovery of the uses of romance"[16] beschreibt, sieht Faulkners LIGHT IN AUGUST als Höhepunkt in der Entwicklung der Möglichkeiten des literarischen Realismus, aber auch der mythisierenden Vorstellung und symbolisierenden Zeichnung:

> There could hardly be a more characteristically American novel than LIGHT IN AUGUST - with its realism; its loose structure; its few characters who though vividly presented are never quite convincingly related to each other; its tendency to become a romance by taking on a legendary quality and by alternating violent dramatic actions with comic interludes and scenes of pastoral idyl; its concern with the isolated self; its awareness of contradictions racial and other; its symbolism of light and dark.[17]

§ 2. Der amerikanische Traum

Ein entscheidender Gesichtspunkt der Kultur und Literatur der Gegensätze ist der Mythos des amerikanischen Traumes, der auch bei Faulkner noch eine wichtige Rolle spielt. Die Widersprüchlichkeit und Vagheit des Begriffs "Traum" ergibt sich schon aus dem Problem seiner Definition. Der Begriff "Traum" selbst "suggests an unconscious contradiction, or unreality", wie F. J. Carpenter richtig feststellt[18]. F. J. Turner sagt 1914, "American democracy was born of no theorist's dream"[19]; der Traum" bleibt inhaltlich vage, auch wenn J. T. Adams 1931 zum ersten Mal vom spezifisch "American Dream" redet und ihn als den "dream of a better, richer, and happier life for all our citizens of every rank"[20] bezeichnet. Weil der Traum auf absolut gesehenen Ideen aufbaut, bildet er eine Konstante, zu der der "historische" Mensch, auch der Dichter, allerdings eine verschiedene Stellung einnehmen kann. Diese Ideen sind "freedom"[21] und, darauf beruhend,

"progress" und "democracy"[22]. Sie sind die formalen Wertbegriffe menschlicher Urhoffnungen überhaupt. Carpenter nennt in diesem Sinne die Mythologeme "Eden", "Heaven", "Atlantis" und "Utopia" als Bilder des universalen Traumes.[23]
Besonders ist die Entwicklung des amerikanischen Volkes und seiner Literatur mit dem Traum befaßt.
Der Traum als a-historische Konstante im Zentrum der amerikanischen Literaturgeschichte wird tatsächlich zu einem wesentlichen Kennzeichen und Unterscheidungsmerkmal gerade gegenüber der englischen Literatur.[24] Carpenters Untersuchung ist denn auch die "re-interpretation of American literature and thought primarily in terms of the logic of the dream."[25]
Die "Logik der amerikanischen Literatur"[26] ergibt sich aus der Logik der Möglichkeiten der Beurteilung des Traumes, von denen Carpenter vier[27] sieht:
1. Entweder glaubt man an die Realisierbarkeit des Traumes - sieht also den "logischen" Widerspruch zwischen Idealität und Realität nicht, was dem "unlogischen" Ansatz des Traumes entspricht (Carpenter ordnet hier die Transzendentalisten Emerson, Thoreau und Whitman ein).
2. Oder man glaubt nicht an die Realisierbarkeit - durchbricht damit die A-logik des Traumes und verwirft ihn. Der "Unglaube" enthält aber ebenso wie der "Glaube" einen idealistischen Absolutheitsanspruch. Hierher gehören nach Carpenter die "Traditionalisten" Melville und Hawthorne.
3. Man verneint die Realisierbarkeit des Traumes und hält ihn dennoch als Realitätsflucht aufrecht. Poe war nach Carpenter der erste konsequente "Eskapist", der in unserem Jahrhundert in der "verlorene Generation" der O'Neill, Robinson Jeffers und Scott Fitzgerald seine modernen Nachfolger gefunden hat.
4. Schließlich besteht die Möglichkeit zu glauben, daß der Traum teilweise verwirklicht werden kann, man verwirft aber die unrealistische Form des Traumes. Damit hatte schon Franklin begonnen. Das Zeitalter des "Realismus" nach dem Bürgerkrieg setzt sich gegen den romantischen Idealismus unter Charles Sanders Peirce, William James, John Dewey, bzw. Howell and Dreiser, ab. Letztere finden allerdings zu einem sozialen Idealismus zurück.[28]

Für Faulkner könnte man sagen: Der amerikanische Traum geht in seine Romane als der Geschichtsentwurf des Südens bzw. der großen geschichtlichen Führer ein. Die tragische Niederlage führt zu einer fundamentalen Skepsis gegenüber dem "Traum". Wie keiner vor ihm sieht er den Widerspruch zwischen dem geistig ideellen Anspruch und den lebendig realen Sehnsüchten innerhalb des Traumes. Da er das "Lebendige" in Umkehrung der christlich puritanischen Anschauung höher bewertet als das "Geistige", zielt Faulkner auf "Entgeistigung" des Traumes. Dies führt ihn allerdings in die "Gartenidylle" des Idioten. Diese Gartenidylle ist bei Faulkner der "entheiligte", weil "entgeistigte" amerikanische Naturmythos, damit aber zugleich ein aufs neue verherrlichter "myth of the garden". Sein intendierter geistiger Inhalt ist jetzt allerdings die bewußte Geistesferne. Er ist ästhetische Form für das körper-[29] und lebensnahe Dasein. Die unbewußten Elemente des Mythos werden bewußt aufgewertet. Der Garten als Archetyp des Unbewußten wird erkannt.

§ 3. Der Gartenmythos

Der Gartenmythos, eine bildliche Fortführung des Mythos vom amerikanischen Westen bzw. dem "Frontier-Mythos", ist zunächst, wie H. N. Smith feststellt, "an intellectual construction that fixes concept and emotion into one image... being collective represantations rather than the work of a single mind".[30] In Faulkners Ausformung des Gartenmythos als poetisierte Gartenidylle ist das geistige Element nur noch in der ästhetischen Form vorhanden. Das mythische Bild ist bewußtes Repräsentativ des lebendigen Trieb- und Gefühlskomplexes geworden (vgl. S.404 ff.d.Unters.).
Die Entwicklung zum amerikanischen Gartenmythos überhaupt läuft zunächst über die spontane Metaphorisierung des amerikanischen Westens als Ausdruckseinheit eines für den Westen bzw. die "frontier" als gelebtem Raum spezifischen Gesamtverhaltens. Dies bestätigt E. Fussell:

> ...it is well to remember that the American frontier must have been first of all the simplest of physical conditions and the most ordinary of human behaviors, and

> only later, as men began to notice of these conditions and behaviors, a complex image formed of a myriad particularized perceptions and memories. Later still - doubtless, much later - these conditions and behaviors received a name, and the frontier became a metaphor."[31]

Ebenso wie der Traum eine Projektion der Freiheitsidee darstellt, so ist die "frontier" das Konkretum der Projektion des Traumes.[32] Die Grenze wird zum "Garten" mythisiert. Diesen Zusammenhang klärt Smiths Untersuchung Virgin Land. The American West as Symbol and Myth. Smith geht von der sog. "Frontier-Hypothese" F. J. Turners (formuliert 1893[33]) aus, die auf der Annahme beruht, daß die

> existence of an area of free land, its continuous recession, and the advance of American settlement westward explain American development.[34]

In der Theorie fließen die Bedeutung des Westens, die Betonung des freiheitlich demokratischen Prinzips und der Lehre von einem "geographischen Determinismus" in der Vorstellung von einer "agrarischen Ansiedlung" bzw. dem agrarischen Ideal einer Gesellschaft von Kleinbauern("yeoman farmers")[35] zusammen. Daraus folgt die Definition der "Frontier" als Grenze "zwischen Wildnis und Zivilisation". Dabei stellt die Wildnis im Vorrücken der Zivilisation das mehr und mehr zurückweichende "free land" dar.

Als "freies Land" hat die jeweils westliche Wildnis seit Beginn der amerikanischen Geschichte eine Art "Sicherheitsventil" ("savety valve") für den Osten einschließlich Europa dargestellt. Die Wildnis als "free land" wird für die ökonomisch und geistig Unterdrückten des Gesamtostens zur Möglichkeit demokratischer Freiheit und Gleichheit, wird das Land der "Zukunft", die räumliche Projektion des Traumes.[36] Daß nun dieser Westen nicht nur idealistische bewußte Konzeption, sondern auch ein irrationales Phänomen ist, zeigt Smiths Untersuchung der Sprache Turners, die sich bei der Analyse des amerikanischen Westens von ökonomischer Sachlichkeit über die Metaphorisierung zur Mythisierung wandelt.[37] Es erscheinen im Zusammenhang mit dem Naturbegriff die Mythologeme der Wiedergeburt, des Jungbrunnens, das "Antaeus-" und das "Erdmuttermotiv":

> The myth of the garden is constructed before our eyes.[38]

Ebenso wie der Traum, so enthält dieser Gartenmythos seinen antinomischen Widerspruch. Er folgt aus dem, was die "Mutter Wildnis" als freies Land selbst gebiert: Zivilisation und Fortschritt. Nach Turner aber sind die höchsten Werte wie Freiheit und Demokratie mit dem Westen verbunden. Die Westbewegung aber macht aus dem westlichen "free land" jeweils ein "östliches". Die logische Schlußfolgerung: Die Westbewegung vernichtet Freiheit und Demokratie im selben Moment, in dem sie sie im freien Land verwirklicht.[39]
Die Entdeckung der Endlichkeit des amerikanischen Westens in Kalifornien verunsichert das Freiheitsbewußtsein, das ja mit der Grenzenlosigkeit des Raumes notwendig verbunden war.[40]
Die Sicherheitsventiltheorie verliert an der aktuellen Grenze im Westen ihren Sinn und zugleich den Zweck, ein freies und glückliches Amerika zu beweisen. Das Ende der Westbewegung der sozial Unterdrückten eröffnet den Klassenkampf. Der industrielle Norden greift zur "Arbeitersklaverei"[41], wobei er den moralischen Anspruch gegenüber dem Süden als dem vom Norden befreiten Sklavenland verliert.

Die im amerikanischen Gartenmythos enthaltenen Widersprüche zwischen Natur und Kultur, Wildnis und Zivilisation, Prärie und Ansiedlung zwischen Land und Stadt, zwischen freiem und "gesetzlosem", individuellem Selbstverständnis und Gesellschaftszwang, kehren in der amerikanischen Literatur des 19. Jahrhunderts seit Emerson und Thoreau bis Melville, Hawthorne und Poe wieder. Die einfachste personifizierte Einheit der Widersprüche aber findet sich im romantisierten "westlichen" Helden wie Daniel Boone, Mike Fink, vor allem Leatherstocking.[42]
Nach Smith sind Boone und Leatherstocking zugleich "harbinger of civilisation and refinement" und "cultural primitivists"[43]. In ihnen selbst stehen sich individuelle "anarchic freedom" und gesellschaftsgebundene "law and order"[44] gegenüber. Dieser Held unterscheidet sich vom Barbarismus des aktuellen "Frontiersman". Er ist mit Kit Carson und den Helden der Groschenromane[45] in diesem Sinne das neutrale Individuum, den die Westbewegung existentiell betrifft, aber der selbst nicht daran beteiligt sein will und gerade darauf sein ethisches Verhalten gründet. In diesem Widerspruch wird er zum

"Töter" aus Notwendigkeit, was aber die Tatsache der Verletzung der Naturphänomene nicht ändert.[46]
Dementsprechend erscheint sein "gelebter Raum", die "frontier", in der Literatur des Westens als "neutral territory, or middle condition" oder "intermediate space"[47], und weniger als sich ständig mit dem Helden selbst bewegende Linie. Sie ist als räumliches Bild die formalästhetische Einheit der genannten Widersprüche.

Die im Zusammenhang mit dem Naturmythos stehenden Widersprüche erscheinen bei Faulkner im Rahmen der Darstellung der Kosmogonie des südlichen Geschichtsraumes. Sie treten bei ihm allerdings als die historischen Ausformungen der einen menschlichen Bewußtseinstragödie auf, nämlich der zwischen dem Ichbewußtsein und dem Lebenstrieb. Dies gilt für die "Seele" eines ganzen Volkes wie für das menschliche Individuum. Der "frontiersman" entwickelt sich bei Faulkner vom "Pionier" zum aristokratischen, heldischen Führer. (vgl. Thomas Sutpen in ABSALOM, ABSALOM!). Er ist aber vor allem archetypischer Bewußtseinsträger, wobei die Darstellung der Bewußtseinsvorgänge selbst die archetypische Tragödie zwischen der geistigen Entwurfsfähigkeit und dem unbewußten Lebenskomplex klärt. In diesem Sinne ist der Faulknersche Held die bis auf seine archetypische Grundstruktur durchgezeichnete und daher die komplexeste Modifikation des "American Adam".

§ 4. Der amerikanische Adam

In seinem mythisierenden Selbstverständnis innerhalb des Traumes bzw. Naturmythos als "American Adam" identifiziert sich der "American mind" mit Amerika als dem "Virgin Land", mit der "Unschuld" der Wildnis der Natur. Das Individuum ist ein Tabula-Rasa-Bewußtsein, das die ganzheitliche "Unschuld" in der Konfrontation mit der Wirklichkeit verliert. Die existentielle Bewußtwerdung in der Welt der Erfahrung bedeutet den "adamitischen Fall". Darin beruht der Mythos vom American Adam, den R. W. B. Lewis für die Romangeschichte des 19. Jahrhunderts nachgezeichnet hat[48] als "a new kind of hero in

a new Kind of world, to be characterized in a new language."[49]

Die Widersprüche der Mythen der neuen Welt (Traummythos, Naturmythos) weisen damit zurück auf den Widerspruch des Mythos vom "neuen Adam". Dieser Widerspruch beruht auf der puristischen Verabsolutierung des an sich lebendigen Freiheitstriebes zu einer unbedingten und abstrakten Wertvorstellung, was im Zusammenhang mit dem europäischen Erbe des puritanisch-calvinistisch geformten Idealismus zu sehen ist.[50] Vernunftlogik und Offenbarungsglaube begründeten sich in ihrem Anspruch gegenseitig. "Theologisch" schien mit "praktisch-logisch" identisch.[51] Da der "Geist" das theologische Konzept in logische Praxis umsetzt, ist die reine "Geist-Seele" Bedingung der Möglichkeit des "Holy Commonwealth of God" auf amerikanischem Boden als auch Bedingung der "Auserwähltheit" für die ewige Seligkeit. Die damit logisch mitgegebene Möglichkeit der Zerstörung des Gottesreiches auf Erden bzw. der Verdammung wird in den Gegenbegriff der "Geist-Seele", nämlich den "Körper", das "Fleisch" projiziert.[52]

Das menschliche Dasein unter der Dominanz des Bewußtseins und seiner idealistischen Inhalte, die dazu durch einen metaphysischen Rigorismus (Calvinismus) traditionell mitbestimmt sind, hat erst Faulkner der rigorosen Kritik unterzogen, indem er gerade den Widerspruch zwischen Geist und Körper bis in die tiefsten Schichten der menschlichen Psyche durchgezeichnet hat. (vgl. Christmas in LIGHT IN AUGUST) Faulkners Konsequenz ist vor allem die totale Umkehrung der Bewertung des Geist-Körper-Verhältnisses.[53] Gemäß der archetypischen Deutung sieht er die Ursache der menschlichen Daseinstragödie im Erwachen des Bewußtseins und seiner Entwürfe. Faulkner korrigiert daher die mythisierenden Identifikationen, die der Amerikaner als "American Adam" innerhalb seines "American Myth" vornimmt. Die im Mythos gebildete Identitätskette "Geist-Körper, Freiheit-Unfreiheit, Idee-Wirklichkeit, West-Ost, Wildnis-Zivilisation, Natur-Kultur, Individuum-Gesellschaft" verwandelt sich unter der Voraussetzung der "Entgeistigung" zu der Kette "Körper-Geist, Freiheit-Unfreiheit, Wirklichkeit-Idee, Wildnis-Zivilisation,

Natur-Kultur, Individuum-Gesellschaft". Damit nimmt Faulkner die Integration des menschlichen Bewußtseins in den archetypischen Urzustand vor, in dem der körpernahe und vorbewußte Bereich vorherrschte. Zu Faulkners prioritätisch bewerteten Bewußtseinslagen gehören daher entsprechend vorbewußte und rein sinnenhafte Daseinsformen, wie die der erdmutterhaften Frau, des Negers, des Kindes, des Idioten. Die Natur ist ihre archetypische Heimat.

§ 5. Das typologische Denken

So ist der "American Adam" z.B. auch in der Figur des Christmas in LIGHT IN AUGUST als verankert "in der calvinistischen Vorstellungswelt der Typen und Anti-Typen" zu sehen,[54] dient aber zur Klärung der menschlichen Ur-Tragödie, die als Archetyp auch hinter den biblischen und christlichen Mythologemen steckt. Freilich ist die amerikanische Mythenbildung auch im Rahmen typologischen Denkens[55] zu deuten. Denn der amerikanische Raum ist ebenso in der Weise kollektiv mythisiert, als die biblisch-christliche Heilsgeschichte mit Amerika als realem Geschichtsraum analogisch a-kausal verbunden wird.

> Die Pilgerväter erlebten ihre Auswanderung als Auszug ins Gelobte Land. Sie sahen sich als auserwähltes Volk, als Israeliten, und ihre Widersacher als Feinde der Israeliten.[56]

Der Raum und seine alltägliche Gegenständlichkeit werden Medium der Offenbarung. Sie sind "Images or Shadows of Divine Things"[57]. Die im typologischen Sinne mythisierenden Züge äußern sich literarisch als symbolistische Darstellungsformen innerhalb derer der dargestellte Raum und seine Dinglichkeit (Bildlichkeit) zu sehen ist. U. Brumm legt die Entwicklung "symbolischer Vorstellungen und Praktiken der amerikanischen Klassiker ... aus Formen des puritanischen Denkens und Glaubens",[58] speziell des "typologischen Denkens" dar. Nach U. Brumm entwickelt sich das "typologische Denken" seit Samuel und Cotton Mather (um 1650), den Gründern der typologischen Theologie, über E. Taylor, J. Edwards und R.W. Emerson im Sinne einer allmählichen Auflösung der festen normativen Zeichenhaftigkeit des "Typs" im Prozeß der "Spiritualisierung" der Bibelmetaphern bzw. der "Verinnerlichung"[59] der Typen

unter den Transzendentalisten. J. Peper ergänzt:

> Im romantischen Sinnbild wird die 'Subjektive Vernunft' autonom. Ihr Ersinnen und Erahnen metaphysischer Bezüge zwischen Natur, subjektivem und objektivem Geist entfaltet sich schrankenlos. Solcher Offenheit entspricht eine unendliche Zeit und ein unendlicher Raum.[60]

So wird aus der typologischen Geistesentwicklung die "wilde" Natur "heilig".[61] Die Vorstellung mündet in den amerikanischen Naturmythos.

Nach U. Brumm sind Hawthornes räumliche Symbole "ebenso wie die der Puritaner, solide Gegenstände des alltäglichen Lebens, die durch unmißverständlichen Bezug auf den Sinn Emblem und Zeichen werden."[62] Hawthornes Zeit- und Geschichtsverständnis orientiert sich an den biblischen Zyklenschemata der Heilsgeschichte und überträgt sich auf die Handlungsführung. Für Melvilles modellhafte Menschendarstellung stellt U. Brumm bereits eine "geheime Verwandtschaft"[63] mit dem mythologischen Verständnis unserer Zeit von Archetypen fest. Die Analogiestruktur seiner dargestellten Welt führen zu einem "symbolischen Realismus" als Ausdruck des "Zusammenhangs der Welt mit ihrem schöpferischen Prinzip, Gott,"[64] wobei die Bedeutungszusammenhänge für "bibelfeste Puritaner etwas ganz Eindeutiges" waren.[65]

Auch Faulkners Wirklichkeitsdarstellung sind Zyklenschemata unterlegt und seine konkrete räumliche Welt "verweist" als Bildstruktur auf eine hinter ihr liegende Sinnstruktur. Allein diese ist nicht mehr die metyphysische Heilsgeschichte bzw. der absolute geistige Gott des Puritanismus. Diese Sinnstruktur ist vielmehr die zyklische archetypische Bewußtseinsentwicklung des Menschen und der Menschheit bzw. deren archetypischer Ursprung und Einheit vor der Trennung des Bewußtseins aus der unbewußten Lebensfülle. Der puritanische Gott ist für Faulkner ja nur Bild des apotheotischen Bewußtseins, des absoluten Geistes. Und da das Bewußtsein die Trennung des harmonischen mythischen Ursprungs verursacht, muß er diesen puritanischen Gott ablehnen. Seine Darstellung zielt nicht auf ihn, sondern auf die "Lebensfülle"[66]. So verweist die Verwendung des typologischen Mythologems "Christus" (s. "Christmas", der 33 Jahre alt wird[67]), des Gott-Menschen,

nicht auf den "Erlöser", sondern auf den archetypischen Widerspruch zwischen Geist und Körper, Geist und Natur, Geist und Leben, Bewußtsein und dem Unbewußten. Von daher läßt sich mit U. Brumm sagen, daß der "amerikanische Adam" in der Form des "leidenden" Christus bei Faulkner eine "Auflehnung" gegen den puritanischen, alttestamentarischen Gott bedeutet.[68] Die wilde Natur ist tatsächlich bei Faulkner nicht mehr "heilig" als Medium der Offenbarung des göttlichen Geistes, sondern, gemäß dem "erdmütterlichen" Archetyp, als Ausdruck der Lebensfülle, als Sinnbild der Ursprungseinheit.

§ 6. "Unity-of-Duality"

Allen mythisierenden Denkformen liegt ein Suchen nach der Einheit widersprechender Prinzipien zugrunde. Der amerikanische Mythos in all seinen Ausformungen ist eine Identitätskette von Widerspruchspaaren, die auf einen Einheitsursprung und auf einen Ur-Widerspruch zurückzuführen sind. Im puritanisch typologischen Denken ist die Ursprungseinheit der geistige Gott, der Urwiderspruch die Trennung der sündigen körperlichen Welt von Gott. Bei Faulkner ist der Vorgang umgekehrt. Die Ursprungseinheit bildet die "weltliche" Lebensfülle, aus der sich das geistige Bewußtsein heraussetzt und die Geschichtstragödie bewirkt. Die Möglichkeit der Einheit der Antinomien nach der Tatsache der Trennung besteht für den "bewußten" Menschen wie Faulkner nur in einem Bekenntnis zu einem erd-, körper- und lebensnahen Dasein selbst,[69] für den Literarästheten paradoxerweise nur durch einen göttlichen Imaginationsanspruch, der die romantische Vergeistigung des Menschen in der subjektiven Vernunft des Dichters wiederaufrollt. Faulkner sagt von seinem fiktionalen Raum:

> It /SARTORIS/ openend up a gold mine of other people, so I created a cosmos of my own. I can move these people around like God, not only in space but in time too.[70]

Faulkners "Mind" bleibt selbst widersprüchlich und damit dem ambivalenten "Geist Amerikas" verhaftet.

Der Sinn für die Widersprüche des selbstgeschaffenen amerikanischen Mythos, aber auch die permanente Suche nach der Einheit, ist von Anfang an im amerikanischen Roman gegeben.

Die Einheitssuche ist nach E. Fussell die seit der Unabhängigkeitserklärung spezifisch amerikanische "frenetische Leidenschaft".[71] Seine Untersuchung zeigt, wie der amerikanische Raum, vor allem die "Grenze" zu einem einheitsstiftenden Motiv - auch im formalstrukturellen Sinne - wird:

> American writers learned to double their basic metaphor, e s pecially the frontier-as-space, by envolving it with social, psychological, philosophical, or other situations analogously reconciling opposites through interpenetration and transcendence.[72]

Das Einheitsdenken der transzendentalistischen Vernunft der Romantiker macht aus der "Natur", der Grenze, dem Raum Amerikas, das sinnliche Bild der formalen Synthese der Dialektik prinzipieller Oppositionen:

> ....the Western frontier became more and more entangled with Transcendental dialectic imported from Germany by way of British oversimplifications and spatially displayed on the expansive fields of American geographical and spiritual progress. Dialectic was the all-but-universal mode of reconciling opposites....In addition to the intrinsic and almost unavoidable opposites (life-death, known-unknown, good-evil), early nineteenth-century thinkers were infatuated with such pairs as civilisation-nature (especially popular in the United States), mind-matter, reason-understanding, reason-imagination, imagination-fancy, organism-mechanism, self-society, subject-object, poet-nature, fiction-fact, poetry-prose, heart-head, synthesis-analysis - real or imaginary dichotomies spotting the gray debris of Cartesian confusion and Kantian clarification. For Romantic thought, those pairs rested on a special feeling for duality-in-unity, or the reverse...[73]

Fussell weist die Andeutung einer "identity-philosophy" in den "Journals of Ralph W. Emerson"[74] nach, die einen "Monismus", und zwar einen "polar, paradoxical, ironic, ambiguous monism which remains to this day the signature of American thought and expression", in den Mittelpunkt eines Einheitsdenkens stellt.

Dieses stammt nach Fussell aus dem umfassenden Anspruch,"Geist und Materie", Spiritualismus und Materialismus, Katholizismus der östlichen und Protestantismus der westlichen Welt zu vereinen. Christus, die personale Einheit dieser Gegensätze,wird zum "American Adam":

> By perfect analogy and reciprocal causation, the standpoint between spirit and matter was precisely the point where civilization and nature met and American life was perpetually reborn. On the frontier Christ turned into Leatherstocking.... Daniel Boone...'was on a mission'.[75]

Gerade die komplexere Bewußtheit Faulkners macht aus diesem Leatherstocking einen Joe Christmas.
Die Einheit im mythisierten Bild, in der Grenze oder in der adamistischen Person, ist keine reale Lösung. In ihnen sind die Oppositionen ebenso inhaltlich aufgerissen, wie sie formal vereint sind. Zwiespältig wie der amerikanische Roman ist daher auch seine Kritik.[76]

Die Modalitäten der Mythisierung von Mensch und Raum im Roman sind ebenso Elemente des "Realismus" von Faulkners Romanen, wie sie Elemente des amerikanischen Romans überhaupt sind. Diese Tatsache war auf dem Hintergrund seiner Verwurzelung im übergreifenden amerikanischen Denken zu sehen. Die Verwurzelung Faulkners im "Geist des Südens" allerdings intensiviert den spezifisch Faulknerschen Realismus.

2. Kapitel: The Southern Scene

Der "Geist des Südens" geht nach W. J. Cash aus dem "Erbe Amerikas" hervor und entwickelt sich bis zum Ende des 18. Jahrhunderts parallel, so daß "its elements are readily recognizable as being simply variations on the primary American theme."[1]

Ebenso Tatsache ist aber auch nach Cash:

> the peculiar history of the South has greatly modified it from the general American norm that, when viewed as a whole, it decisively justifies the notion that the country is - not quite a nation within a nation, but the next thing to it.[2]

Diese Tatsache kommt aber erst im 19. Jahrhundert und vornehmlich im Bürgerkrieg 1861-1865 zum Durchbruch. Die Standardvorstellung der "Nation in der Nation" wird daher im Süden wie im Norden erst in dieser Zeit entwickelt.[3] Übersehen wurde dabei die Bedeutung der Southern "frontier" gerade auch für Gesamtamerika, ebenso wie in der allgemeinen Propaganda für oder gegen die Sklaverei vergessen war, daß mit der Geschichte von Gesamtamerika auch die Sklaverei begonnen hatte und sich die Identifikation "Süden=Sklavenhalterstaaten" und "Norden=Sklavenbefreierstaaten" erst aus der geschichtlichen Entfremdung beider Regionen ergeben haben.

H. R. Floan kommt zu dem Schluß:

> To understand the tragedy of the South is to realize that it is inescapably America's tragedy.[4]

Im folgenden soll angedeutet werden, daß sich eine amerikanische Tragödie im südlichen Geschichtsraum fortsetzt. Es soll gezeigt werden, daß die "regionale" Deutung des übergreifenden "American Myth" nur eine Änderung seiner Erscheinungsweise bewirkt, grundsätzlich aber die diskutierten mythischen Oppositionen bestehen bleiben und darüberhinaus in ihrem Aufeinanderwirken vehement gesteigert werden. Dieses Aufeinanderwirken wird offenbar in der ekstatischen Annahme eines totalen Krieges und in der Nachkriegszeit in den rassistischen Lynchmorden. Diese Intensivierung der Gegensätze ergibt sich aus einem regionalspezifischen Vitalismus, nämlich einem emotiven sinnenhaften Verhältnis zwischen Mensch und Raum, dem aber die puritanisch geprägten ideellen Inhalte des Bewußtseins um so unerbittlicher entgegenstehen.

Auch die totale Niederlage löst die Oppositionen nicht. Sie führt als geschichtspsychologische Konsequenz zu einer Legendenbildung des "Old South", die die Realität der Geschichte nicht mehr berücksichtigt.
Vor diesem Hintergrund ist die Literatur des Südens, sind vor allem Faulkners Werke und seine Raumauffassung und -darstellung, zu sehen. Besonders die Umwertung der "Geist-Körper-", der "Geist-Leben-Beziehung" zugunsten des Lebensprinzips bei Faulkner ist wohl aus dem körper-, erd- und raumnahen Dasein des "Südländers" überhaupt und dem dadurch gesteigerten Skeptizismus gegenüber den "Idealen" des Südens nach der Niederlage zu erklären. Faulkners Skeptizismus ist kein Vernunftskeptizismus, sondern einer, der lediglich die mythischen Gegensätze umwertet und sie dann auf den vorreligiösen archetypischen Ursprung zurückführt. Auch seine dualistische Bewußtseinsstruktur "löst" sich wesentlich nur als mythisierte formale "unity-of-duality".

§ 1. Die südliche Frontier

Das Betrachten des Landes im Süden erfolgt unter den gleichen idealistischen Entwürfen wie im Norden. New England entspricht dabei Virginia als Ausgangspunkt der Westbewegung. Dieser Prozeß zieht sich bis 1840(!)[5] hin und ist bis zur Erfindung der Baumwollmaschine zu Ende des 18. Jahrhunderts der entscheidende Faktor für die Geschichte des Südens, ebenso wie für die des Nordens.[6] Die in den Raum projizierten Ideale und ihre traumhaft mythisierenden Verbrämungen sind Geistesgut ganz Amerikas:

> The frontier fixed the character of the southern folk as they reflected the American Ideals of work, individual love of freedom, religious faith .... All the epic prelude to our frontier society is rich in myth, in biography of pioneers and stories of feats which appear incredible to persons who do not know that extraordinary epoch of man and Nature in the early life of the nation. [7]

Da der Grenzmythos ebenso den Süden betrifft, ist der "Geist des Südens" ebenso von den im Mythos enthaltenen Widersprüchen betroffen. Sie erhalten aber eine Intensivierung bzw. Modifikation durch zwei wesentliche Faktoren: durch die besondere Beschaffenheit des Landes und seiner Menschen und durch die Anpflanzung der Baumwolle, die den amerikanischen

"yeoman-agrarianism" in die Plantagenwirtschaft der "tenant farmers" verbunden mit dem "slaveholding system" verwandelt.

§ 2. Südliche Natur und südlicher Mensch

> Nature and her endowments, resources and their wealthgiving powers, and the romance of man in Nature were the first measures of the South's golden dreams.[8]

Das Betreten südlichen Bodens vollzieht sich daher noch auf der Grundlage des allgemeinen Freiheitsbewußtseins des Amerikaners gegenüber Europa.[9] Ebenso nimmt der südliche Immigrant die harten Aufgaben des amerikanischen Pioniers auf sich. Unter dem Einfluß des Klimas und der Vegetation vitalisiert er den noch relativ kühlen und rationalen Geist des Nordostens. Die "Entgrenzung" des nördlichen Geistes lag in der "Entgrenzung" der subjektiven Vernunft. Aufklärerisches Kalkül (Franklin), realistischer Pragmatismus (James) und Behaviorismus (Dewey) hoben das mythisierende Denken zwar nicht auf, wirkten aber als realistisches Korrektiv. Sie gleichen irrationale Übersteigerung durch Betonung des Handlungsbezuges zum Raum immerhin aus.

Für den Südstaatler jedoch gilt mit Cash: "He did not ... think, he felt".[10] Die "Entgrenzung" des südlichen Selbstes liegt in der Übersteigerung eines im Lebensgefühl des "frontiersman" mitangelegten Lebensgefühls, dem "burgeoning of the romantic and hedonistic spirit"[11]. Cash beschreibt einleuchtend, wie die Vitalität der südlichen Natur mit dem sinnenhaften Lebensgefühl des Südländers korrespondiert und seine imaginativen Fähigkeiten zu ekstatischen Träumereien verführt:

> ... the Southern physical world - itself a sort of cosmic conspiracy against reality in favor of romance. The country is one of extravagant colors, of proliferating foliage and bloom, of flooding yellow sunlight, and, above all perhaps, of haze. Pale blue fogs hang above the valleys in the morning, the atmosphere smokes faintly at midday, and through the long slow afternoon cloud-stacks tower from the horizon and the earth-heat quivers upward through the iridescent air .... The dominant mood, the mood that lingers in the memory, is one of well-nigh drunken reverie ... a mood, in sum, in which directed thinking is all but impossible ... in which the imagination holds unchecked sway, a mood in which nothing anymore seems improbable save the puny inadequateness of fact, nothing incredible save the bareness of truth.[12]

Die Imagination steht hier mehr noch im Dienst des sinnlich-emotiven Bezugs zur Wirklichkeit, als im Dienst der "subjektiven Vernunft". Nach Cash verbinden sich "Romantizismus" und "Hedonismus"[13] in der sinnenhaften körper- und erdnahen Seinsverbundenheit des südlichen Menschen.
Dieses körpernahe, lebendige Dasein vertritt der Süden in einem "savage ideal"[14] schließlich gegen den Norden, indem er den "Geist" des Nordens als kalkulativ materialistischen Verstand, im Dienste der Selbstbehauptung vor und nach dem Bürgerkrieg, "verteufelt".[15] Der Süden behauptet sich daher als "Naturvolk" viel länger als der Norden.[16] Die Irrationalität des Naturvolkes entspricht der "mystischen" Qualität der Natur. Sie hat, wie C. Brooks behauptet, "something of the unconscious about it", demgegenüber sich so etwas wie "religious awe" im südlichen Temperament entwickelt habe.[17] Die sinnhafte Dominante der Mensch-Raum-Beziehung stellt auch weitgehend den aktiven Bezug zum Raum zurück. Die Plantage wird zur paradiesischen Idylle, in der der Fluch der Arbeit vom Menschen genommen scheint.

§ 3. Die Pastoralidylle

Die Anpflanzung der Bauwolle bis zur Wirtschaftsmacht ist eine sich aus der organischen und einfachen Beziehung zum Land ergebende Entwicklung.[18] Erst seit 18oo - die Frontier-Bewegung setzt sich bis 184o fort - entwickelt sich der Süden entschieden zur "Plantagenregion",[19] so daß die Zeit, die durch die "legend of the Old South" umfaßt wird, kaum 7o Jahre beträgt.
Die Plantage bestätigt den Südstaatler in seiner Naturverbundenheit gegenüber dem "städtischen" Norden. Die Plantage intensiviert die romantizistisch-hedonistischen Träumereien, "for here, indeed, reality would retreat to the farthest verge."[20] Der "myth of the garden" scheint hier wirklich geworden, ja sich zu übersteigen:

> In this world he was to have freedom from labor beyond the wildest dreams of the European peasant and the new England farmer wrestling with a meager soil in a bitter, unfriendly climate.[21]

Der reiche Pflanzer mußte nur den Aufseher spielen, der Mittelklassen-Farmer drei bis vier Monate des Jahres Farmarbeit

leisten, der "poor white" brauchte gar nichts tun. Im übrigen war letzterer sehr selbstgenügsam.

Die Negersklaven wuchsen organisch in die Pflanzerfamilie hinein. Die sozialen und rassischen Unterschiede wurden in der Pastoralidylle harmonisiert. Ihr geistiges Zentrum war der idealisierte aristokratische Pflanzer. Das selbstzufriedene und selbstbewußte patriarchalische Wirtschaftssystem war veränderungsfeindlich, ohne kritisches Klassenbewußtsein "von unten" - dies wurde durch die "väterliche, persönliche" Beziehung "von oben" überspielt -, insgesamt "statisch".[22] Der Gartenmythos, verbunden mit der Westbewegung und dem Fortschrittsideal, konnte sich im Süden daher nicht halten.[23]

Die mit der Westbewegung verbundenen gelebten Oppositionen wie West-Ost, free land-unfree land, gut-böse, Natur-Zivilisation, Idee-Wirklichkeit, Geist-Körper, Geist-Leben scheinen aufgehoben.

§ 4. Die "pastoralen" Widersprüche

Allein die Plantagenidylle ist ebenso wie die "frontier-as-space" nur eine andere Form der mythisierten "unity-of-duality". Der Idylle ist eine potentielle Explosivität inhärent:

> in every rank men lolled much on their verandas or under their oaks, sat much on fences, dreaming. In every rank they exhibited a striking tendency to build up legends about themselves and to translate their legends into explosive action to perform with a high, histrionic flourish and to strive for celebrity as the dashing blade.[24]

Die spezifisch südliche Tragödie ist die explosive Intensivierung der zwischen a-historischer Idylle und historischer Situation bestehenden Spannungen. Diese Antinomien lassen sich als Modifikationen des allamerikanischen "Mythos" verstehen.

1. Jägerwirtschaft, Baumwollwirtschaft und aristokratisches Patriarchat

Der erste historische Widerspruch im Sinne der Verletzung von Lebensphänomenen ist Erbe Gesamtamerikas: die Vernichtung der Wildnis und seiner indianischen Eingeborenen. Beide werden zu Jagdobjekten. Die erste Wirtschaftsform ist eine "hunting economy",[25] die mit R.D. Jacobs "a principle

of boundless agression against nature"[26] genannt werden könnte. Dieser Jagdwirtschaftskampf ist nach H.W. Odum wahrscheinlich die prinzipielle Voraussetzung der übergangslosen "exploitation not only of red man, but also of Negro and immigrant."[27]

Was in der amerikanischen Westbewegung die vorrückende Zivilisation unter dem Zeichen "Fortschritt" anrichtet, vollendet im Süden die "cotton economy", die die Jagdwirtschaft ablöst. Sie betreibt den totalen Raubbau an der Wildnis. Die Opposition Natur-Zivilisation wird einfach durch die Opposition Natur-Plantagensystem ersetzt.

Die von M. Fuller angedeutete Identifikation innerhalb des amerikanischen Mythos von Wildnis und Zivilisation mit dem transpersonal weiblichen bzw. männlichen Prinzip[28] ist ebenso auf die Opposition "Wildnis-Plantage" anzuwenden. Denn das Plantagensystem ist ausgesprochen patriarchalisch. Der Pflanzer ist eine ritterliche Figur im Verhältnis zur "weißen" Frau, das zur "Chivalry-Legende", zur "gyneolatry"[29] romantisiert wird. Ebenso patriarchalisch führerhaft ist das Verhältnis des Pflanzers zu seinen Untergebenen, den Sklaven und den "common whites", wenn letztere ihn auch als "primus inter pares"[30] anerkennen. Die politische Führerschaft des Einzelnen wird Prinzip der geschichtlich-politischen Entwicklung des Südens. Der südliche Held ("American Adam") ist zunächst Volksführer.
Ausdruck der patriarchalisch aristokratischen Macht und Größe ist das typische "'big house', set upon the top of a hill, surrounded by giant oaks which hid from view the rows of Negro cabins in the background,... a beautiful and a comfortable dwelling..."[31]

2. Klassenhierarchie, Rassismus und Bürgerkrieg

Entspricht dem nördlichen Widerspruch zwischen Zivilisation und Wildnis, Stadt und Land, der südliche Gegensatz zwischen Plantagensystem und Natur, so entspricht die Opposition zwischen Arbeiter und Farmer im Norden einem zweifachen Gegensatz im Süden. Der Arbeiter der Stadt als Ausgebeuteter des

nordamerikanischen "Geldadels" entspricht dem Negersklaven als Ausgebeutetem des südlichen "Landadels". Innerhalb der Weißen bildet sich nun nochmals eine Klassenhierarchie auf der Grundlage der Einheitsbewirtschaftung des Bodens mit Baumwolle. Sowohl die "Industriesklaverei" wie die "Negersklaverei" und darüberhinaus die Klassenhierarchie im Süden bedeuten Verletzungen individueller Lebensäußerungen (persönlicher Freiheits- und Selbstverwirklichungstrieb), entgegen und gerade wegen des geistig ideologischen Anspruchs individueller Freiheit und Gleichheit.
Der Individualismus ist zunächst ebenso amerikanisches Erbe.[32] Er wird gesteigert durch die Plantage, die als "independent social unit" eine "self-contained and self-sufficient little world of its own"[33] darstellt. Sie ist Ausdruck individueller Autonomie überhaupt. Der autonome Pflanzer aber treibt mit seiner "cotton-economy" Raubbau am Boden, überläßt die ausgelaugte Erde dem ärmeren anderen, setzt ihn wirtschaftlich unter Druck und senkt seinen Lebensstandard auf ein Minimum, ja hält den armen Farmer buchstäblich auf seinem bißchen Land gefangen.[34] Die objektiv gegebene Klassenausbeutung wird von den ausgebeuteten Schichten der Mittelklassenfarmer und des "white trash" in dem Bewußtsein der Zugehörigkeit zur weißen Rasse sublimiert. Cash zeigt, wie südlicher Individualismus in der offenen Gewalttat endet, den Süden zum "home of lynching" macht.[35]

Auch der rassische Gegensatz wurzelt in Amerika in seiner Gesamtheit, ebenso wie die ideologische Rechtfertigung der Sklaverei nicht auf südlichem Boden gewachsen ist. Sie ist die Folgerung aus der Identifikation puritanisch-calvinistischen Auserwähltseins mit der Rassenfarbe "Weiß", während "Schwarz" mit "heidnisch" und daher auch mit "verdammt" identifiziert wurde. Odum stellt fest:

> ...the Kingdom of Heaven was to be a kingdom of race...[36] /und/ here was the coming of a new people, representative of a black race,... primitive and "heathen" and on no account assumed to be the equal of the whites. Introduced by northern traders and trafficked from abroad, the Negro was held in the same esteem by North and South and by representatives of other nations who traded in slaves. For did not the captains of the slave ships get their

> sailing orders from the Lord, hand touching the Bible that "The pay's good pay, but it's the Lord's work too-"[37].

Auf Grund der Plantagenwirtschaft im Süden setzen sich die Sklavenwanderungen nach dem Süden fort, während sie nach Norden abbrechen. In der politischen Auseinandersetzung mit dem Norden in der Folge der verschiedenen sozial-ökonomischen Entwicklung wird der rassische Gegensatz radikalisiert und symptomatisch für die Widersprüchlichkeit des "Geistes" des Südens, der allerdings wiederum im "Geist" Gesamtamerikas wurzelt. So kommt gerade vom Norden die moralische Provokation durch die Anti-Sklaverei-Propaganda, was im Süden die Suche nach Selbstrechtfertigung und -bestätigung nur steigerte. Der Süden sah sich gegenüber dem "Sklavenbefreier", der nördlichen Union in Frage gestellt. Jetzt erst, in den drei Jahrzehnten vor dem Krieg, wird der aristokratische "Stamm" der Virginier - der längst an politischem Einfluß zugunsten der aufkommenden "nouveaux"[38] verloren hatte - zum Modell sozialen Strebens. Die pseudoaristokratische "chivalry-legend" wird dem Geldadel des Yankeenismus entgegengesetzt. Die aristokratische Ideologie verlangte lediglich die Aneignung von viel Land und den Besitz möglichst vieler Negersklaven.

Die Legendenbildung vom "Alten Süden" setzt ein und ist gegen den "demokratischen" Norden und die westliche Welt überhaupt gerichtet. Freilich war der Widerspruch zwischen "Sklaverei" und "Menschenrechten" ein tiefer Gewissenskonflikt.[39] Da es aus der Sicht des Südens aber um den eigenen kulturellen Bestand ging, Landadel, Plantagensystem und Sklaverei sich einander bedingten, wird die Sklaverei erneut unter Berufung auf das Alte Testament begründet, verbunden mit einer festen "Kastenphilosophie",[40]

> Slavery, it must be said, was not only God's commanded order, not only the most humane order, but also the most natural order.[41]

Das demokratische Prinzip, verbunden mit dem Norden, wird überhaupt verworfen. Die gesamtamerikanischen, ebenso metaphysich begründeten Ideale wie "Freiheit und Gleichheit" sind damit ad absurdum geführt.

Der Fanatismus gegen den Norden und gegen den Neger wird gesteigert durch den Widerspruch zwischen der von der purita-

nischen Moral geforderten Körperfeindlichkeit und dem überaus sinnenhaft-emotiven Lebensbezug des Südländers. Dieser Widerstreit scheint in der spezifisch südlichen Frömmigkeit vereint, die jederzeit in ekstatisches Ritual mit Gewalttätigkeit gegen Leib und Leben umschlagen kann. Cash spricht von einem Glauben,

> a faith to draw men together in hordes, to terrify them with Apocalyptic rhetoric, to cast them into the pit, rescue them, and at last to bring them shouting into the fold of grace. A faith, not of liturgy and prayer book, but of primitive frenzy and the blood sacrifice.[42]

Der Bürgerkrieg wird zur totalen Apokalypse:

> The coming war would be no mere secular contest but Armageddon, with the South standing in the role of the defender of the ark, its people as the Chosen People.[43]

Die Niederlage macht den Schwarzen zum Sündenbock. Er verliert seine Immunität. Aus der "gyneolatry" entwickelt sich gegenüber dem Schwarzen ein "Vergewaltigungskomplex". Und da innerhalb des "Chivalry-Mythos" jeder Angriff auf den Süden als Angriff auf die weiße Frau gewertet wird und umgekehrt, ist der "alltägliche" Lynchmord am Neger ein ritterlicher Akt für die Frau und zugleich ein patriotischer Akt gegen den Norden.[44] Der "nigger killer" als Held ist die Perversion des ritterlichen Ideals innerhalb des traumhaften apotheotischen Mythos vom alten Süden. Seine heile Welt allerdings gestaltet sich gerade unter diesen Umständen zur festen Vorstellung:

> a Cloud-Cuckoo-Land wherin at last everybody who had ever laid claim to the title of planter would be metamorphosed with swift precision, beyond any lingering shade of doubt, into the breathing image of Marse Chan and Squire Effingham, and wherein life would move always in stately and noble measure through scenery out of Watteau. From tracing themselves to ... Scotch and Irish kings, and to German emperors, many Southerners turned ultimately, in all seriousness and complete faith, to carrying their line back to such mythical personages as Brutus ... - and beyond these to the Lost Tribes of Israel![45]

§ 5. Der "Yankeenismus" im Süden

In der Restaurationsära[46] bis zur Wende des Jahrhunderts werden Zugeständnisse an die New Yorker Großbanken notwendig, einerseits, um die notwendigen Düngemittel zu finanzieren und den fallenden Weltmarktpreis für Baumwolle aufzufangen. Diese

Zugeständnisse sind andererseits eine neue Taktik, den alten Traum in einem "New South" wiederherzustellen. Die darauffolgende Kommerzialisierung und Industrialisierung der Baumwolle bewirkt jedoch ironischerweise nach 1900 den Zerfall der großen Landhäuser, da die isolierten Pflanzer in die Stadt ziehen, die mittleren Farmbetriebe sich auflösen, die Arbeiter zum sog. "cotton-mill-trash"[47] werden. Das einmal angenommene "Fortschrittsprinzip" vernichtet das aristokratische Ideal, statt es zu retten.[48] Die patriarchalischen Plantagenbesitzer und die Negersklaven werden abgelöst von den Baumwollfabrikbossen und den Arbeitsabhängigen. Der südliche Vitalismus wird durchdrungen vom politischen und ökonomischen Kalkül. Das von kirchlichen Institutionen gesteuerte Alkoholverbot dient der Leistungskontrolle der Arbeiter.[49]

Nach 1914 entstehen erneut die großen Landhäuser; sie gehören jetzt allerdings den Bankbaronen. Das Auto wird Statussymbol. Die Aneignung der Baumwollindustrie durch "abwesende" Fabrikbesitzer in New England zerstört den letzten Rest des alten, spezifisch südlichen patriarchalischen Systems.[50] Als ausgebeutetes Land durch den Norden leidet der Süden am meisten unter der Wirtschaftskrise 1929. Zwei Arbeiterrevolutionen scheitern. Sie stehen im Widerspruch zur calvinistischen Prädestinationslehre und zur südlichen "Loyalität", aber dennoch im Einklang mit der allgemeinen Antipathie gegen den Norden — die Union . In der mythisierenden Gleichung "Labor unions + strikers = Communists + atheism + social equality with the Negro"[51] richtet sich die typisch südliche Gewalttätigkeit nun auch gegen die"eigenen" Weißen , die Streikenden. Der Süden kämpft damit tatsächlich jetzt mit dem kapitalistischen Norden gegen den gemeinsamen Feind des Kapitalismus im eigenen Land. Dies zeigt das Ende der moralischen Eigenständigkeit des Südens. Der von Th. D. Clark sog. "economic und political colonialism"[52] der Restaurationszeit vollendet das Opfer des Krieges.

Nur eine "Entmythologisierung"[53] des eigenen Bewußtseins kann offenbar eine realistische Veränderung zur neuen Selbständigkeit des Südens bringen. Cash ist am Schluß seines Buches 1940 noch sehr im Zweifel, wenn er den "Geist des Südens" nochmals

zusammenfaßt:

> proud, brave, honorable by its lights, courteous, personally generous, loyal, swift to act, often too swift, but signally effective, sometimes terrible, in its action - such was the South of its best. And such at its best it remains today.... Violence, intolerance, aversion and suspicion toward new ideas, an incapacity for analysis, an inclination to act from feeling rather than from thought, an exaggerated individualism and a too narrow concept of social responsibility, attachment to fictitious and false values, above all the great attachment to racial values and a tendency to justify cruelty and injustice in the name of those values, sentimentality and a lack of realism - these have been the characteristic vices in the past. And despite changes for the better, they remain the characteristic vices today.[54]

§ 6. Zusammenfassender Vergleich Süd und Nord

Immer, so schien es, steht im Süden dem intensiven vitalistischen Lebensbezug ein Mangel an kritisch-analytischer Überlegung gegenüber, obgleich die ideelle Grundlage des Denkens nicht fehlt, ja den Widerspruch zu der emotiven, sinnenhaften Dominante geradezu herausfordert. Im Norden scheint kritische Überlegung in der Praxis den "Traum" realistisch ausgeglichen zu haben. Wenigstens haben die im Traum enthaltenen Oppositionen bisher nicht in die geschichtliche Tragödie, die Niederlage der gesamten Nation, geführt. Amerika als ganzes blieb "noch" siegreich.[55] Die Gegensätze haben sich praktisch "nur" in der relativ lokalisierbaren Alltäglichkeit ausgetragen: als soziale Probleme zwischen Individuum und Gesellschaft, als ökologische Probleme zwischen Mensch und Umwelt, als sozialpolitische Klassen- und Rassenkämpfe. Einzelne Kriegsaktionen im Süden - Bürgerkrieg! - in Südamerika, in Europa, in Asien hatten im Anspruch immer idealistischen Missionscharakter und endeten nie in der nationalen Katastrophe.

Die Bedrohung des Einzelindividuums als Folge unversöhnlicher Gegensätze - im amerikanischen Roman von Anfang an nacherzählt - zeigt bereits die Totalität des Tragischen an sich. Die Tragödie des amerikanischen Individuums, des "American Adam", in der Literatur, hat daher prophetischen Charakter angenommen, da er ja repräsentativ für alle Amerikaner steht.

Der Süden hat auch als Volksganzes das Gleichgewicht der gei-

stigen und vitalen Kräfte nicht halten können, einerseits deswegen, weil die Fähigkeit der analytischen Trennung der beiden Bereiche wegen der Dominanz des sinnenhaften, emotiven Lebensbezuges fehlte und damit auch die Möglichkeit der "praktischen Koordinierung" von geistigen Werten mit ihren Ansprüchen und der Lebenswirklichkeit mit ihren Bedürfnissen. Andererseits waren allerdings auch die ideellen Inhalte des "Geistes des Südens" der emotionalen, impulsiven Spontaneität des Südländers nicht adäquat.
So führt der Süden die geistigen Inhalte des amerikanischen Traumes auch praktisch-historisch ad absurdum, indem er ihnen ökonomisch, politisch und sozial widerspricht, sie aber zugleich formal zur Rechtfertigung ihrer inhaltlichen Verneinung benutzt. Ebenso führt er das natürliche Lebensprinzip, das er dem Norden gegenüber verkörperte, ad absurdum, denn die Perversion der Ideen geht mit der praktischen Verletzung von Lebensäußerungen an Natur und Mensch Hand in Hand.

Die inhaltlichen Widersprüche sind bereits amerikanisches Erbe. Absurd ist es daher, daß der Norden die inhaltlichen Widersprüche im Süden bekämpft, siegt, und als selbstgerechter Befreier auftritt.[56] Zur "Logik" des Absurden gehört es aber auch, daß der Süden durch die Niederlage keineswegs seine Widersprüchlichkeit aufgibt, vielmehr in einer erneuten Mythenbildung vom "Old South" psychologisch seine Tragödie sublimiert, aber ebensowenig als "gerecht" annehmen kann. C. V. Woodward spricht von einer "ironic situation", die ihren Grund in der "illusion of innocence and virtue"[57] hat, die allerdings die Eigenheit ganz Amerikas ist. Diese ironische Situation ist im Süden durch die Niederlage offensichtlich geworden, während sie im Norden verdeckt blieb. Woodward gesteht dem Süden daher zu:

> at least ...a special awareness of the ironic incongruities between moral purpose and pragmatic result, of the way, in which laudable aims of idealists can be perverted to sordid purposes, and of the readiness with which high-minded ideals can be forgotten.[58]

3. Kapitel: Der Süden als Idylle und tragischer Geschichtsraum in der Literatur bis Faulkner

Faulkner hat nun den Mythos des Südens als Geschichtsraum vom Anfang bis zu seinem tragischen Ende in den von mir hier angedeuteten Widersprüchlichkeiten durchgezeichnet. In seinem ausgeprägten Sinn für die oben angesprochene "ironische Situation", hat er den Widerspruch zwischen idealistischem Anspruch und realer Verwirklichung des Ideals wie kein anderer vor ihm gesehen. Doch auch er enthistorisiert diese Tragödie, indem er den historischen Widerspruch zwischen Ideal und Wirklichkeit auf die überhistorische Ur-tragödie des Menschen im archetypischen Sinne reduziert. So gibt er die Schuld an der Tragödie des Südens schließlich weder "falschen" Idealen noch dem "unmoralischen" Verhalten der Menschen gegenüber diesen Idealen, sondern der Trennung zwischen dem menschlichen Geist (aus dem die Ideale hervorgehen) und der Erfahrungswirklichkeit überhaupt, also der unwiderruflichen Ablösung des Bewußtseins von der unbewußten Lebensfülle. So zerstört Faulkner zwar den idyllischen Pastoralmythos der südlichen Plantage, aber er ersetzt diesen durch den dualistischen Universalmythos bzw. die überhistorische Idylle als Ursprungseinheit, in der die Trennung von Bewußt und Unbewußt aufgehoben ist. So liegen gerade bei Faulkner das Idyllische und das Tragische sehr dicht beieinander.
Sein Werk ist auch in diesem Sinne die "unity-of-duality" und damit beinahe eine Zusammenfassung der Literatur des Südens überhaupt.
Die zwei Grundzüge der südlichen Literatur, das "Idyllisierende" und das "Tragische", die in Faulkner zusammenströmen, sollen hier kurz verfolgt werden. Die Literaturkritik, soweit sie bezug nimmt auf die Raumdarstellung, soll dabei Berücksichtigung finden.

Im Mittelpunkt der Literatur des aristokratischen Südens, vor allem in der Zeit der Selbstrechtfertigung des Südens unter dem Druck des Nordens zwischen 183o und 186o, standen die Plantagen und ihre Gemeinschaftsidylle. Ihre Darstellung nach dem Vorbild der aristokratischen Virginia-Plantage steht dabei weitgehend im Zeichen der Propaganda gegen den Norden.

In diesem Sinne sagt Hesseltine:

> The graceful placid life, the charming eccentricities of the local gentry, the simple hospitality of the manor house, made a lovely picture indeed.[1]

Das Regionalkolorit konkretisiert den Mythos vom Alten Süden als "Wolkenkuckucksheim" auf der Grundlage der "Chivalry-Tradition". Es erinnert an das Romanzenhafte in den Romanen die dem gebildeten Südstaatler beliebtester Lesestoff sind.[2] Die in diesem Sinne "unrealistische" Literatur entspricht dem unrealistischen Geist des Südens . Die literarische Produktion dieser Zeit ist quantitativ enorm, jedoch ohne große Namen.[3] Die sog. "Reconstruction Period" nach dem Krieg steigert auch die literarische Glorifizierung des Südens. Die Notwendigkeit der Versöhnung jedoch führt zu Versuchen, "southern" und "northern scene" in der Darstellung zu vereinen. Das regionale Lokalkolorit untermalt als Landschaftshintergrund das klischeehafte Thema der Liebesromanze zwischen Männern aus dem Norden und südlichen Mädchen. Sidney Lanier, Longstreet, R.M. Johnston skizzieren im Lokalkolorit Georgia, "old New Orleans, the plantation and the cabin, the Cumberland hills and the Shenandoah Valley, Tidewater and Bluegrass, Richmond and Charleston, into the national canvas."[4] Immerhin entdeckt Cash auch in der Darstellung sentimentaler Glorifizierung der Plantagenidylle durch Joel Chandler Harris, George W. Cable, Thomas Nelson Page "many sudden lapses into realism "[5] und den Ansatz einer literarischen Selbstbesinnung gegenüber dem propagandistischen Zweck. Edwin Mims sieht in ihnen, zusammen mit Charles Egbert Craddock, James Lane Allen, den Übergang "from Romance to Realism"[6] und meint eigentlich nichts anderes als die allmähliche Ablösung eines provinziellen lokalkoloristischen "novel of manners" durch einen gesellschaftskritischen Roman, der die Zeichnung der Pastoralidylle nicht mehr in den Dienst der politischen Propaganda, sondern in den künstlerischen Zweck der mimetischen Darstellung von Wirklichkeit stellt. Dies geschieht zu einem Zeitpunkt, da der Plantagenmythos zur unwirklichen Theaterkulisse erstarrt:

> And with this reaction against the outworn types, manners, and scenes came a reaction also against the conventionality of the style and the genre of the provincial story. When

> the cult of the plantation had degenerated into the farce of the vaudeville and the comic opera, time had come for the falling of the curtain on the mode and the fashion.[7]

Mit James Branch Cabell erreicht der Roman seine künstlerische Selbständigkeit. Damit beginnt, was später die "Renaissance" der südlichen Literatur bezeichnet wird.[8] Es beginnt zugleich der Realismus der Satire, Komödie und Farce als Kritik am Sentimentalismus des Vorkriegssüdens. Der Widerspruch zwischen Idealen und Wirklichkeit wird ironisierend entlarvt. A. Kazin charakterisiert E. Glasgow so:

> The comedy of Southern life - Ellen Glasgow was the first realist in her time to see it - was thus the waking difference between illusion and truth. The South lived by a fiction: it rationalized failure with such pompous circumlocution that it could ascribe the most sordid tragedies to a defect of manners, and the most violent to bad taste. The great quality of the life she saw all about her was a simple and astonishing refusal to admit reality.[9]

E. Glasgow sucht nach den Ursachen der sozialen Widersprüche im eigenen Land. Sie stößt damit auch auf den Bestimmungszusammenhang zwischen Mensch und Raum. Sie bringt in den Roman die Widersprüchlichkeit des hedonistischen Wirklichkeitsbezugs ein, der aus der Überfülle der Natur selbst erwächst und die wirklichkeitsfernen Träumereien mit eben geradezu "natürlicher" Überheblichkeit auszustatten scheint.

> "From the very beginning of its history," Ellen Glasgow wrote in a preface to THE MILLER OF OLD CHURCH, "the South had suffered less from a scarcity of literature than from a superabundance of living. Soil, scenery, all the color and animation of the external world, tempted a convivial race to an endless festival of the seasons.... Life was deficient in those violent contrasts that subdue the natural pomposity of man.[10]

Der Mensch und sein Umraum in seiner alltäglichen Tatsächlichkeit (die auch "gelebte Idylle" ist) wird dem Erzähler wichtig. Damit endet das Lokalkolorit als romantizistischer Selbstzweck. Es wird Faktor im Leben der Charaktere, wird "gelebter Raum, und "erzählter Raum", als er literaturästhetische Funktionen erfüllt. H. Blair Rouse stellt zum ersten Mal nun auch die Frage nach "Time and Place in Southern Fiction".[11] Er macht den Unterschied im Erzählwillen zwischen unwirklicher Romantisierung oder gar "statistischer" Vereinfachung von Raum und Zeit. Den "wahren" Künstler nennt er

den, der Raum und Zeit in die Struktur des Werkes integriert hat.[12] Er bezeichnet damit zugleich den Übergang vom idyllisierenden zum realistischen Roman des Südens.

> The South has been little more than a name for some ... writers, and their fiction has little concern with either an actual or an imagined country. For others the South has been so utterly a world of their imagination that their setting has slight relation to any South of factual reality. For still others the South has meant very largely the reality of a statistical report; flat characters have been twitched about a flat and unmoving setting. The true artists among Southern writers of fiction, however, have realized the meaning of Southern time and place for the people in their stories, have blended the elements of setting with character, have realized that for human beings time and place are significant and have evoked that significance for their readers.[13]

Damit zielt Rouse zugleich auf die bedeutendste Literatur des Südens. Sie fällt in die Zeit des Aussterbens des alten Südens im Zeichen des sozialen und wirtschaftlichen Umbruchs, der "Kolonialzeit" des kapitalistischen Einbruchs aus dem Norden.

Die "große" Literatur des Südens der 2o-er und 3o-er Jahre, mit Faulkner, Wolfe, Ransom, Caldwell, Warren, Porter, Welty u.a., ist eine Literatur der End- und Übergangszeit. Sie lebt aus der Spannung einer nicht bewältigten Vergangenheit und einer unbewältigten Gegenwart und Zukunft.[14]

Die Vergangenheit und mit ihr der Mythos vom heroischen Aufstieg und Fall des Südens werden zur thematischen Konstante der sog. "Civil War Novels", zu der die Autoren - ähnlich wie zum "American Dream" - verschieden Stellung nehmen:

> Regardless of which interpretation one accepts, the important point is that this subject, like a thick cloud of memory, has been insistantly and implacably there. The Southern writer could romantize it, reject it, enlarge it into an image of the general human situation; he could not escape it.[15]

Angesichts der katastrophalen Vergangenheit und einer wenig hoffnungsvollen Zukunft ergibt sich der Versuch einer formalen Lösung der Tragödie durch dichterische "Klärung". Das Tragische - als Formprinzip bei der ironisierenden Ellen Glasgow schon angelegt - "ordnet" die Katastrophe in seine klärenden Oppositionen.[16] Der Mensch gegenüber der Zeit als einem gelebten Phänomen wird mit Besessenheit nachgestaltet.

H.B. Rouse sieht die Wirkung der Zeit als "erosion or attrition"[17], gestaltet schon bei Elizabeth Madox Roberts (THE TIME OF MAN, MY HEART AND MY FLESH), Paul Green (THE LAUGHING PIONEER), Du Bose Heyward (LAST MORNING), Ellen Glasgow (VIRGINIA, THE SHELTERED LIFE, VEIN OF IRON) und Robert Penn Warren (ALL THE KING'S MEN). L.D. Rubin interpretiert Thomas Wolfes LOOK HOMEWARD, ANGEL aus dem Zeiterleben mit der Feststellung:

> The novel is a series of episodes strung out in time: almost every chapter of LOOK HOMEWARD, ANGEL contains in its first paragraph a reference to the flight of time and the coming and going of the seasons.[18]

In seinem "Thomas Wolfe in Time and Place"[19] verbindet Rubin Wolfes literarischen Subjektivismus mit Bergsons gelebter subjektiver Zeit und vergleicht ihn auf der Grundlage der "Proustian metaphysic of timelessness"[20] mit Faulkner. Er kommt für Wolfe zu dem Schluß:

> If it is in space and color and time that a writer creates his art, then it is the use of these ingredients that the ultimate criticism of Thomas Wolfe must rest.[21]

H. Blair Rouse diskutiert erstmals die Möglichkeiten der ästhetischen Raumbehandlung("erzählter Raum)-"aesthetical use of place"[22]- in der Erzähllliteratur des Südens. Er spricht die Möglichkeit der atmosphärischen Stimmung (gestimmter Raum!) in der Funktion der szenischen Aktualisierung der Handlung an:

> place is a matter of interior or exterior sights and sounds which still function in much the same way as stage scenery, props and noises ... to suggest atmosphere or mood...[23]

Ferner erkennt er den Raum in der Funktion der Charaktere(dargestellter gelebter Raum!) bzw. der Funktion der Verdeutlichung menschlicher Sinngehalte und zugleich als strukturtragendes Element (erzählter Raum!):

> physical surroundings are used so that they constitute the "room" in which the characters have their worldly and, to a certain extent, their spiritual beings ... an essential factor in the development and interpretation of character and in the actual structure of the novel.[24]

In diesem Sinne den "spirit of place" evozieren zu können, nimmt Rouse schon für Du Bose Heyward (MAMBA'S DAUGHTERS), Julia Perterkin (BLACK APRIL) und Paul Green ("LITTLE BETHEL"

und "Salvation on a String" stories) an. Für Ellen Glasgow (BARREN GROUND), Marjorie Kinnan Rawlings (THE YEARLING), Elizabeth Madox Roberts (THE TIME OF MAN) werden nach Rouse "place and time of the utmost significance."[25] Dabei erfährt die Darstellung des hedonistisch vitalen Daseins immer wieder eine ebenso vitalistische, poetisch lyrisierende Überzeichnung, die aber, weil an der Realität orientiert, nicht an Überzeugung verliert. So spricht Rouse in bezug auf Roberts von einer "lyric quality, an atmosphere of ideal beauty enveloping them [people], yet never lacking the solid reality, the motion, the dynamic aliveness of dramatic scenes."[26] Lyrisierte Idylle ist hier nicht mehr Selbstzweck, sondern überzeichneter Gegensatz. Die "Realität" in ihrer dramatischen Dynamik steht der Idylle gegenüber und hebt sie inhaltlich und ästhetisch auf. Die Möglichkeit der Kontrastierung von verschiedenen atmosphärisch gestimmten Räumen wird wie von selbst dort wahrgenommen, wo das menschliche Dasein in Richtung auf eine "tragische" Struktur gesehen wird.

Bei Th. Wolfe wird eine "dualistische" Weltsicht besonders deutlich. Bei ihm steht der Detailrealismus der Raumdarstellung im Dienste der Durchzeichnung dramatischer Oppositionen, die eine innere Tragödie der Figuren vorbereiten. L.D. Rubins Feststellungen zu LOOK HOMEWARD, ANGEL legen bereits eine dualistische Daseins- und Raumauffassung nahe. Die räumliche Kontrastierung ist bereits wesentliches Element:

> yet set against the cultural impoverishment of family life and the town, the barrenness of the boardinghouse, is the outdoor world, the mountains that ringed Altamont, nature, the seasons.[27]

Die tragischen Gestalten, Vater und Sohn, setzen sich mit diesem Milieu auseinander und tragen die dualistische Struktur des Romans. In diesem Sinne möchte ich Rubins Feststellung verstehen:

> Eugene ... is born within the community, grows up, and prepares to leave. His father comes to the community from the outer world, becomes increasingly trapped within it,... will soon die there. This dual movement, into and away from Altamont, constitutes the structure of the novel ....[28] As the novel develops, so does Eugene's gradual estrangement from family and community.[29]

Boston als Ziel der Selbstsuche Eugenes steht schließlich dem verlassenen Altamont gegenüber.

In der Literatur des amerikanischen Südens liegen das Idyllische und das Tragische beieinander. Das betrifft auch die Darstellung des Raumes. Dabei scheint sich eine Art historischer Dialektik des Denkens zu vollziehen.
Das romantizistische Idyllisieren des Plantagenlebens stand vor dem Krieg weitgehend im Zeichen der anti-nordischen Propaganda. Die Kriegskatastrophe entwickelt das Gefühl der Desillusion und ein Bewußtsein für schicksalshafte Ironie, ja einen tiefen Sinn für das Tragische. Mit der Desillusion setzt auch das Mündigwerden der literarischen Kunst im Sinne des "Realismus" ein. Die Sublimation des Tragischen einerseits und ein Eskapismus gegenüber der wachsenden Industrialisierung im Zeichen des kapitalistischen Fortschritts verlangen erneut nach "Romantizismen".[30] Schon Cabell, der Satiriker des Alten Süden, entflieht nach E. Mims der Realität

> . . . in order to find romance, if indeed he ever finds it; his beautiful happenings are all in a world of legend and myth, and even these vanish into illusion, so potent is the world from which he has escaped.[31]

Und von E. Glasgow sagt er:

> she finds romance that springs from reality and an idealism that glows even on the surface of the baldest and the barest fact.[32]

Zwölf Mitglieder der sog. "Fugitives",[33] der antiindustrialistischen Dichtergruppe (unter ihnen Ransom, Davidson, Tate, Warren) der Zeitschrift THE FUGITIVE, propagieren in ihrem bekannt gewordenen Manifest "I'll Take My Stand" 1930 die Rückkehr zu einer Agrargesellschaft. Der Ästhetizismus ihres "New Criticism" hat ebenso Züge einer neuen literarischen Realitätsflucht.[34]
Auch bei Faulkner ist die Überwindung des Tragischen wesentlich formalästhetisch geleistet und zwar durch die klärende Beschreibung und Reduktion der tragischen Realität auf ihre prinzipiellen Oppositionen. So ist zunächst L.D. Rubins Behauptung grundsätzlich richtig:

> In American fiction there are two Mississippis. One is William Faulkner's: a place of violent men and desperate struggle, in which the forces of order and disorder contend in the epic battles that embody man's ceaseless

> warfare with his human condition in time .... The other Mississippi is a very different kind of place. It is a tidy, protected little world, in which people go about their affairs, living, marrying, getting children, diverting themselves, dying, all in tranquil, pastoral fashion...They do not contend with time ...[35] Time goes like a dream in the Delta. It is Eudora Welty's country, her Mississippi.[36]

Gerade Faulkners tragisches Bewußtsein entdeckt in der Idylle "the flaw", das Häßliche unter der Oberfläche des Schönen, das Zerstörerische unter der Oberfläche des Heilen. Da er das grundsätzlich Destruktive aber enthistorisiert, indem er es dem archetypischen Bewußtseinsaufbruch des menschlichen Geistes zuschreibt, findet auch Faulkner zu einer Art "entgeistigter" Idylle zurück. Diese kann und will allerdings keine inhaltliche Lösung einer Daseinstragödie sein. Sie geht vielmehr in ihrer formalästhetischen Funktion der überzeichneten Verdeutlichung eines für Faulkner geheiligten Wertes auf, nämlich der Durchzeichnung des "reinen" Lebensprinzips. Daß dabei in die Darstellung unbewußt "primitivistische" Elemente im Sinne einer Sehnsucht nach Überwindung des Leidens an der eigenen Bewußtseinsstruktur, eindringen, ist ohne Zweifel.[37] So hat sich auch bei Faulkner in seiner rein vitalistischen Idylle der hedonistisch-romantizistische und immer auch schon primitivistische Wirklichkeitsbezug des Südstaatlers durchgesetzt.

In der Spannung zwischen der formalästhetischen Klärung des erkannten Tragischen - welches eine wesentlich "geistige" Leistung ist - und der Verneinung des "Geistes" als der erkannten Ursache der Tragödie, zeigt sich die tiefe Widersprüchlichkeit von Faulkners eigenem Bewußtsein, sie überträgt sich auf die Darstellung des Raumes gerade bei ihm.

4. Kapitel: Faulkners dualistisches Bewußtsein und dualistische Raumauffassung und die Interpretation seines Werkes

§ 1. Bisherige literaturkritische Feststellungen

Literaturwissenschaftliche Feststellungen zum Raum bei Faulkner blieben im wesentlichen Andeutungen ohne systematischen Charakter. Auf Gegensätzlichkeiten im dargestellten Raum im Zusammenhang eines widersprüchlichen Seinsverständnisses ist ebenso lediglich andeutungsweise hingewiesen worden. Faulkners Seinsdualismus wurde freilich zunächst aus seinem Zeitverständnis isoliert, seit Sartre die Diskussion um den Zwiespalt zwischen chronometrischer, mechanischer Zeit und gelebter "wirklicher" Zeit im Zusammenhang mit Quentin Compson (SOUND AND THE FURY) eröffnet hatte.[1] Bei der "Besessenheit" von der Zeitfrage beziehen sich die Aussagen über den Raum zunächst meist auf den geschichtlichen Hintergrund des Südens und seinen "tragischen Mythos", den I. Howe am kürzesten und treffensten so umrissen hat:

> What then is the Southern myth? Like any other myth, it is a story or cluster of stories that expresses the deepest attitudes and reflects the most fundamental experiences of a people. And its subject, in this case, is the fate on a ruined homeland. The homeland - so the story goes - had proudly insisted that it alone should determine its destiny; provoked into a war impossible to win, it had nevertheless fought to its last strength, and had fought this war with a reckless gallantry and a superb heroism that, as Faulkner might say, made of its defeat not a shame but almost a vindication. But the homeland fell, and from this fall came misery and squalor: the ravaging by the conquerors, the loss of faith among the descendants of the defeated, and the rise of a new breed of faceless men who would batten on their neighbors' humiliation.[2]

"Raum" als ästhetisches Phänomen im szenischen Zusammenhang wird meist in Verbindung mit Faulkners allgemeinem "Gefühl für das Räumliche", d.h. das "Atmosphärische" erwähnt. R. Chase schreibt in diesem Sinne:

> In LIGHT IN AUGUST things are perceived in space rather than temporally as they are in THE SOUND AND THE FURY.[3]

Denn "no one is particularly aware of time".[4]

Das Raumphänomen selbst wird von Chase allerdings nicht mit der von ihm selbst angenommenen "culture of contradictions"[5]

des amerikanischen Romans verbunden.

I. Howe konstatiert Faulkner auch für LIGHT IN AUGUST: "absolute sureness of locale". Er sieht den Raum bereits in der Funktion für die Darstellung der Charaktere: "More than mere backdrop, the locale is quickened to a force visibly shaping and opposing the characters."[6] Ähnliche Feststellungen finden sich bei H.B. Rouse, der die Bedeutung der "physical world of his /Faulkners/ people and what it meant to them, how it affected them and how it was affected by them", betont.[7]

A. Kazin verbindet mit Faulkners "sense of place"[8] als einem allgemein amerikanischen Erbe bereits eine entscheidende Opposition, nämlich die Darstellung von "Leben und Anti-Leben" als Strukturmerkmal von LIGHT IN AUGUST:

> As soon as we get to Jefferson, we catch the typical dialectic of life and anti-life, the contrast of birth and destruction on which the book is built.[9]

C. Brooks sieht den engen Zusammenhang zwischen "Natur" und Mensch als Wechselwirkverhältnis in der Erzeugung von Stimmung. Die Gestimmtheit von Mensch und Natur kann gespiegelt, aber auch kontrastiert werden.[10]

H. Henss beschäftigt sich in seiner Einzeluntersuchung zu dem Roman SARTORIS zum ersten Mal auch gesondert von anderen Aspekten mit dem "Raum".[11] Er erkennt bereits die metaphorische Funktion des Raumes für prinzipielle Oppositionen. In der Polarität des modellhaften Gesamtraumes mit seinem Zentrum, das von einem "ausgedehnten, aber vorwiegend leeren Raum umgeben" ist, wird eine Form gesehen, "in welcher sich der Gegensatz zwischen dem Heilen und den Kräften der Zerstörung ausdrückt", der wiederum nach Henss "das zentrale Thema des Werkes bildet".[12] Heimat und Fremde, Innenraum und Außenraum, die "trennende Funktion" des Raumes selbst, der Kontrast zwischen "idyllischer Natur" und "elegischer Tonlage"[13] werden im Sinne der metaphorischen Funktion für obigen Gegensatz herausgestellt.

Th. Wolpers sieht das Gefühl des Eingebundenseins des Menschen "in den Raum und seine Vergangenheit", wobei "in der dumpfen Erfahrung des Widersprüchlichen und begrifflich Unklaren ... sich das Kontradiktorische als Seinsprinzip" enthüllt, und sich im "Spannungsfeld des Gegensätzlichen ...

das Wirken einer Seinsmacht"[14] andeutet. Damit ist auch die Tatsache angesprochen, daß den dargestellten Menschen die prinzipielle Daseinstragödie selbst nicht "klar", nicht ursächlich bewußt ist. Tatsächlich erscheint die Wirklichkeit manchmal buchstäblich als Labyrinth, und wie Th. Wolpers richtig bemerkt, stellt sich das Denken der Menschen nicht nur als "assoziativ oder halbbewußt", sondern als "vielfach verworren" dar,[15] was seinen Niederschlag in einem Sprachstil mit Widerspruchselementen ("Oxymoron"[16]) findet.
Die Widersprüche der Daseinstragödie lassen sich nur aus dem Zusammenhang des Gesamtwerkes und damit aus dem übergreifenden Bewußtsein des Erzählers selbst, nicht aus den einzelnen dargestellten Bewußtseinsträgern erklären. Die Zusammenschau führt zur Struktur des übergreifenden Bewußtseins, von dem aus sich möglicherweise die Widersprüchlichkeit des dargestellten Einzelbewußtseins erklären läßt.
M. Christadler findet so ein weitergreifendes Strukturprinzip im Werk von W. Faulkner, den Gegensatz "Natur und Geschichte", als "die Komponenten der Wirklichkeit, mit der Faulkners Menschen sich auseinandersetzen müssen."[17]
Dabei sind in bezug auf den Raum die Elemente der Natur, Wasser, Erde, Luft und Feuer, und die Wildnis[18] der "Metaphorik der geschichtlichen Form"[19] gegenübergestellt.
Christadler entwickelt die Opposition "Natur-Geschichte" vor allem aus den Prologen zu REQUIEM FOR A NUN; denn gerade dort ist tatsächlich der Gegensatz zwischen Naturraum und Kulturraum, Wildnis und Stadt besonders durchgezeichnet.

Dabei scheint er mir Faulkner in der Bewertung der geschichtlichen Ordnung (die ja eine "geistige" ist) gegenüber der kreatürlichen (Un-)Ordnung (die ein "Lebendiges" ist) mißzuverstehen, wenn er sagt:

> Nichtsdestoweniger betont Faulkner das Courthouse als geistige und dauernde Form der Niedrigkeit des Kreatürlichen gegenüber. [20]

Tatsächlich ergibt sich aus der Gesamtschau des Werkes, daß beide "Ordnungen" "überdauern" im Sinne der Dialektik des gegenseitigen "Überwindens". Die geschichtlich (geistige) Ordnung beherrscht, überwindet das Kreatürliche, setzt sich darüber hinweg ("prevail" ist dafür Faulkners Ausdruck); das

Kreatürliche (Lebendige) leidet zwar unter der geschichtlichen Ordnung, es "überdauert", überlebt die "Geschichtlichkeit" ("endure" ist hier der adäquate Ausdruck[21]). Da Faulkner aber im Bewußtseinsaufbruch – der ja zugleich zur menschlichen Geschichtlichkeit führt - die Ursache der Daseinstragödie sieht, ist ihm das vorbewußte, das kreatürliche "Leben" das "Heilige". Die "Größe" geschichtlicher Entwürfe und Ordnungen sieht Faulkner aus der Ironie seines tragischen Bewußtseins. Faulkner klärt die Tragödie durch ihre Reduktion auf die archetypische Ur-Opposition "Geist-Leben". Das unbewußte Lebensprinzip erhält auch in der Archetypik die Priorität vor dem bewußten Geistprinzip.[22]
Die "Polarität von Geist und Leben",[23] die Christadler lediglich in der "Stadt" symbolisiert sieht, ist in Wahrheit die umgreifende Tiefenstruktur der Welt- und Raumauffassung Faulkners, auf die die in der Kritik zu Faulkner bereits angesprochenen Oppositionen wie Tragödie und Idylle, "mechanische Zeit" und "gelebte Zeit", "anti-life" und "life", das Zerstörerische und das Heile, Geschichte und Natur zurückzuführen sind.

§ 2. Die methodologischen Folgerungen für diese Untersuchung

Unsere Aufgabe ist es nun, die Formen der tragischen Gegensätze in den Ausformungen des erzählten gelebten Raumes in Faulkners Romanwerk auf s t r u k t u r e l l e Nenner zu bringen, um damit Faulkners Bewußtseinsstruktur und seiner Weltsicht näherzukommen.
Faulkner hat sein Werk selbstverständlich nicht in der Weise konzipiert, wie ich versuche es zu systematisieren. Der Versuch der Systematisierung der künstlerischen Konzeption aber scheint mir einem literaturwissenschaftlichen Ansatz angemessen. In diesem Punkte möchte ich mich H. Straumann anschließen, wenn er sagt:

> Faulkner hat selbst zu wiederholten Malen geäußert, daß er ein Werk nicht auf Grund einer Idee, sondern eines Bildes konzipiere. Dies schließt jedoch keineswegs aus, daß die Vielfalt dieser Bilder mit Hilfe ihrer spezifischen Merkmale auf bestimmte Nennwerte gebracht und somit auch geordnet und verglichen werden kann. Wenn die sich hieraus ergebende Ordnung zu einem umfassenderen

> Sinnzusammenhang führt, so darf man darin wohl eine Bestätigung der insgesamt geschlossenen, wenn auch sehr komplexen Weltschau des Dichters sehen.[24]

Dabei ergibt sich von selbst, daß dort, wo das literarische Konzipieren Faulkners selbst in die Nähe "intellektueller" Systematisierung rückt, ein "systematischer" Dualismus umso deutlicher wird. Daher hat Straumann gerade aus Faulkners intellektuellem, gleichnishaft-allegorischen Roman A FABLE (1954) einen deutlichen Seinsdualismus isolieren können, wenn er von einem "im Tiefsten verankerten dualistischen Weltbild von geradezu manichäischem Ausmaß" als der "zugrunde liegenden Gesamtkonzeption" spricht.[25]

Die "allegorische" Darstellungsmethode macht die prinzipielle Konzeption durchsichtiger, aber sie vereinfacht zugleich Wirklichkeit im mimetischen Sinne. Dies gilt von Faulkners Romanen vor allem für A FABLE. Dies gilt nicht für die sog. "Yoknapatawpha-Romane" mit ihrem aktuellen Hintergrund des geschichtlichen Südens bzw. der engeren Heimat William Faulkners.

Eine dualistische Weltsicht aus einem Werk wie A FABLE zu isolieren, ist daher einfacher. Von ihm aus aber auf das Gesamtwerk bzw. die Bewußtseinsstruktur William Faulkners überhaupt zu schließen, wäre ebenso zu einfach.

Ich gehe daher von den "Yoknapatawpha-Romanen" aus, und versuche an ihnen einen Seinsdualismus Faulkners zu verifizieren. Der relativ mimetische Realismus dieser Romane gegenüber A FABLE verlangte allerdings die Einordnung auch der partikularsten Einzelheit auf den strukturellen Nenner. Erst dann könnte man sagen, die Weltsicht Faulkners bzw. seine Bewußtseinsstruktur annähernd erfaßt zu haben.

Daraus ergibt sich das Grundproblem dieser Untersuchung in bezug auf den dargestellten Raum im Romanwerk William Faulkners: Ich muß bereits von der Struktur der Weltsicht Faulkners ausgehen, da es mir auf die Systematisierung der Funktionen und Formen dargestellten Raumes im Gesamtwerk ankommt. Ich kann diese Struktur aber nicht vorab aus der Interpretation des Werkes ermitteln, um sie dann auf die Raumformen zu übertragen. Die Aufgabe wäre unermeßlich. Ich muß also beides zugleich entwickeln. Das Problem der jeweiligen Einzel-

interpretation freilich ist dann aber, die dort erscheinenden Modalitäten von Gegensätzen innerhalb des dargestellten Raumes im Zusammenhang mit dem Ursprungsnenner, der Tiefenstruktur "Geist-Leben" zu begründen, was Faulkner natürlich an der jeweiligen Stelle nicht leistet, weil er als Schriftsteller Wirklichkeit literarisch beschreiben, aber nicht unbedingt "begründen" will. ("Identitätsdenken" beim Autor selbst verbietet ja gerade Begründungen, Zusammenhänge werden "akausal" verbunden). Der oben genannte Zusammenhang des Einzelphänomens mit dem Ursprungsnenner stellt sich aus der Zusammenschau des Gesamtwerkes und der in ihm dargestellten Daseinsräume als ein Entsprechungszusammenhang zwischen Oppositionen heraus, die Identifikationsreihen bilden, die ihren Ursprung im archetypischen Widerspruch "Geist-Leben" haben (Dieser Sachverhalt ist wiederum mit Faulkners eigenem Identitätsbewußtsein zu sehen). Im Laufe meiner Untersuchung soll dieser Zusammenhang immer jeweils als hermeneutisch begründet erscheinen. So kann es vorkommen, daß ich Einzelstellen bzw. "Einzelgegensätze" im Raum bereits aus meinem Gesamtverständnis des Werkes interpretieren und begründen muß. Dabei soll die Verwurzelung des dualistischen Bewußtseins Faulkners in der sog. "American Scene" bzw."Southern Scene jenen Zusammenhang im Sinne der jeweiligen Rückschau mitbegründen.

Das Gesagte hat ein zweites zur wesentlichen Voraussetzung. Faulkners Seinsdualismus ist in der historischen Entwicklung seines Bewußtseins bzw. seiner Romane eine "Konstante". Nur dann ist auch eine Systematisierung des Werkes bzw. des Raumes im Werk nach einer "übergreifenden Tiefenstruktur" sinnvoll und damit der Verzicht auf chronologische Anordnung der Interpretationen der Romane.
W. Slatoff, der sich in seiner grundlegenden Untersuchung die Aufgabe gestellt hat, "I set out to discover and trace the most persistent elements in Faulkner's moment-to-moment presentation of experience, those things which he emphasized consistently throughout his works,"[26] stellt bei Faulkner eine durchgehende "Polar Imagination"[27] fest und kommt zu dem Ergebnis:

> Again and again throughout his work Faulkner obviously feels a need to counterbalance what he thinks or feels with some kind of antithesis. I suspect that the experiences .... the ... sense of completion and satisfaction from the tension of an unresolved antithesis.[28]

Auch H. Straumann scheint uns zunächst die Geschlossenheit des Romanwerkes im Sinne einer dualistischen Strukturkonstante zu bestätigen, indem er MOSQUITOES (1927) - den zweiten Roman Faulkners überhaupt - mit A FABLE (1954) auf der Basis ihrer dualistischen Elemente verbindet und zugleich die dazwischenliegenden Yoknapatawpha-Romane einschließt. Straumann geht dabei von dem Begriff des "Genies" aus, den "Fairchild"- der Schriftsteller unter den intellektuellen Künstlern in New Orleans, die Faulkner in diesem Roman beschreibt - definiert:

> "It is that Passion Week of the heart, that instant of timeless beatitude which some never know, which some, I suppose, gain at will, which others gain through an outside agency like alcohol, like tonight - that passive state of the heart with which the mind, the brain, has nothing to do at all, in which the hackneyed accidents which make up this world - love and life and death and sex and sorrow - brought together by chance in perfect proportions, take on a kind of splendid and timeless beauty.[29]

Das Künstlergenie stellt sich hier in der Tat als "unity-of-duality-consciousness" vor, in dem Geist- und Lebensprinzip im Begriff der "timeless beatitude" vereint sind, wobei sich der Geist als intellektuelle Fähigkeit ("mind, brain") mit den Lebensphänomenen ("the hackneyed accidents which make up this world - love and life - and death and sex and sorrow") harmonisiert hat.

Das "Leiden" als "beseligender Zustand"[30] des Künstlers ist eine beinahe masochistische Annahme der Daseinstragödie unter der Voraussetzung eines vitalistischen Daseinsbezugs. Straumann sieht von hier, allerdings ohne eine umfassende dualistische Konstante (etwa "Geist-Leben") zu isolieren, einen vorausweisenden Dualismus:

> Wir haben hier einen ersten Hinweis auf das, was in Faulkners späteren Werken so meisterhaft gestaltet wird und was sich besonders in A FABLE zu einer eigentlichen Deutung des Daseins ausweitet, indem dort nahezu wörtlich die Passionswoche das grundlegende Bild für eine dualistische Weltanschauung liefern muß. Zugleich will Faulkner die Denkarbeit als solche ("the mind, the brain")

> von diesem besonderen Zustand ausgeschlossen wissen.... es darf wohl auch nicht übersehen werden, daß Faulkner später die Ordnungskräfte der Vernunft in seiner dichterischen Arbeit stärker zurückhält, als es bei den meisten Erzählern seiner Generation mit Ausnahme etwa Thomas Wolfes der Fall sein dürfte...[31]

Als "intellektuellere" Romane außerhalb des Yoknapatawpha-Werkes liegen in MOSQUITOES und A FABLE die Oppositionen lediglich offener. Der Dualismus Geist - Leben ist im Gesamtwerk die eigentliche Deutung des Daseins. Gerade die Verarbeitung der konkreten Geschichtstragödie in den Yoknapatawpha-Romanen ist sein überzeugendster Ausdruck. Dort wo der Dualismus allerdings weniger aus Handlungspolaritäten, sondern als Gegensatz zwischen Bewußt und Unbewußt innerhalb des psychischen Apparates des Menschen durchgezeichnet wird, ist dieser Dualismus notwendigerweise am verdecktesten, er ist aber gerade dort auch am intensivsten "gelebt". Der Bewußtseinsroman wird dem freilich am gerechtesten.
Faulkners durchgehende Skepsis gegenüber "geistigen Ordnungen" (wie z.B. "formales Recht"), sein grundsätzlicher Antiintellektualismus überhaupt zeigt, daß Faulkner das Geistprinzip durchgehend als das die Tragödie verursachende Prinzip betrachtet. Straumann selbst bestätigt einen durchgehenden Antiintellektualismus bis zur Verleihung des Nobelpreises im Jahre 1950.[32]
Daß sich Faulkner danach - wie Straumann nachvollzieht - mehr sozial und politisch engagierte, ist nichts anderes als die Konsequenz der weltöffentlichen Anerkennung seiner positiven Bewertung der elementaren menschlichen Lebensäußerungen und der schon immer mit ihnen verbundenen vitalistischen Daseinshoffnung. Da Faulkner die Daseinstragödie "archetypisch" klärt, also überhistorisch und daher auch "unpolitisch", zeigt er als politisch "Engagierter" nicht immer eine glückliche Hand.[33]

Faulkners Seinsdualismus läuft nicht mit der Entwicklung seines Bewußtseins bzw. seiner Romane auf eine inhaltliche Lösung im Sinne der Richtung auf eine "gerechtere Ordnung", die Straumann seit INTRUDER IN THE DUST (1948) und REQUIEM FOR A NUN (1951) annimmt, bis nach ihm schließlich im letzten Roman THE REIVERS (1962) "die Welt lichtvoller..., das

Böse in seine Schranken gewiesen" ist.[34]

Faulkner selbst sieht die Daseinstragödie nicht aus der moralistischen Sicht von "Gut und Bös". Er selbst sagt noch 1957:

> "I think the writer is not really interested in bettering man's condition. He really doesn't care a damn about man's condition. He's interested in all man's behavior with no judgement whatever. That it's motion, it's life, the only alternative is nothingness, death. And so to the writer, anything man does is fine because it's motion. If he were not doing that he would do nothing instead. Maybe the writer has no concept of morality at all, only an integrity to hold always to what he believes to be the facts and truths of human behavior, not moral standards at all. But that a man in his books does what man will do, not what man should do but what he will do, maybe what he can't help but do."[35]

Die archetypische Klärung der Daseinstragödie ist ebenso übermoralisch. Im Gegeneinanderwirken von Kräften im Menschen, der prinzipiell geistigen und der prinzipiell lebendigen, vollzieht sich der Ausgleich, der sich im Verbrauch von Lebensenergie äußert. Dieser Verbrauch ist Faulkners "Leiden". Sog. "Gerechtigkeit" in REQUIEM FOR A NUN verhindert das Leiden nicht. Nancy Mannigoe, das Negermädchen, muß sterben. Das Zukunftsbewußtsein der Temple Drake ist, wie auch Straumann zugeben muß, keine "gelebte Hoffnung":

> Temple weiß, daß sie fortan mit dem Bewußtsein ihrer Vergangenheit leben wird und leben muß und daß sie sich ohne Hoffnung auf Erlösung als verdammt betrachten müßte.[36]

Sie "richtet" nicht "ihr Dasein auf eine Zukunft aus, die stets von früher Geschehenem überschattet sein wird",[37] wie Straumann meint.

Es ist fast schon Verzweiflung in der Angst Temples vor dieser Zukunftswirklichkeit in ihrer ewigen "Wiederkehr". Zu glauben oder nicht zu glauben an einen "vergebenden Himmel" wird unbedeutend vor dem Zukunftserwarten ohne Hoffnung. Dies geht aus Temples letzten Worten hervor:

> "What about me? Even if there /~heaven~7 is one and somebody waiting in it to forgive me, there's still tomorrow and tomorrow. And suppose tomorrow and tomorrow and then nobody there, nobody waiting to forgive me -[38]. If there is none, I'm sunk. We all are. Doomed. Damned."[39]

Freilich, in Faulkners letztem Roman, den er selbst in einem Atemzug "the Doomsday Book, the Golden Book, of Yoknapatawpha County"[40] nennt, weil es sein letztes sein sollte, scheint

dem "erwachsenen" Leser die Vehemenz des Tragischen gemildert durch den abgeklärten Ton. Dieser ergibt sich aus dem Verhältnis des übergreifenden und um die Daseinstragödie wissenden erzählenden Bewußtseins gegenüber dem erzählten Bewußtsein, dem Jungen, der mit dem Bewußtseinserwachen das Tragische in seine Erfahrung aufnimmt und es allerdings ebenso wenig lösen kann.
Gegen Straumann kann weder die Entwicklung zu einer endlichen "Lösung" des grundsätzlich dualistischen Daseins noch das "Fehlen des Problems der Zeitlichkeit"[41] im letzten Roman festgestellt werden:

Die Tränen des Mann gewordenen Jungen am Ende des Romans sind der psychische Ausbruch der erfahrenen Antinomien zwischen Elternhaus und Stadt, Unschuld und Schuld, Vorbewußt und Bewußt. Als Lucius nach seinen Streichen -"all the lying and deceiving and disobeying and conniving"[42] vom Vater nach alter Sitte im Keller eine Tracht Prügel beziehen soll, tritt der Großvater dazwischen und zwingt den Enkel, den Daseinswiderspruch auf sich zu nehmen, indem er die Prügel verhindert, die Lucius "reingewaschen", seine "Lügen" gesühnt hätten, und ihn auffordert:

> "Live with it," Grandfather said. "Live with it? You mean, forever? For the rest of my life? Not ever to get rid of it? never? I cant. Dont you see I cant?" "Yes you can," he said. "You will. A gentleman always does... He faces anything. A gentleman acepts the responsibility of his actions and bears the burden of their consequences, even when he did not himself instigate them but only acquiesced to them, didn't say No though he knew he should...." Then I was crying hard, bawling, standing (no: kneeling; I was that tall now) between his knees.[43]

Das Problem der Zeitlichkeit wird in diesem Roman freilich nicht ontologisch wie durch Quentin Compson in THE SOUND AND THE FURY (1929) diskutiert, es ist auch nicht "historisch" behandelt wie in ABSALOM, ABSALOM (1936). Es ist aber ebenso als Bewußtseinsveränderung, gerade als "gelebte Zeit" erzählt im Zusammenhang mit oben genannten Gegensatzpaaren, nämlich als Gegensatz zwischen Zeitlosigkeit (Vorbewußtheit, Elternhaus) und Zeitlichkeit (Bewußtwerdung, Stadt). Der Bewußtseinsprozeß der zeitlichen Veränderung und ihrer Erfahrungserlebnisse ist wie in früheren Romanen in ritualistische Mythologeme gekleidet.[44] In THE REIVERS ist der Übergang

ausgedrückt in der Durchfahrt durch "Hell Creek", ein verschlammtes Flußbett. Es ist der Übergang vom "Vergessen" (Vorbewußten) in das "Erwachen" (Bewußte):

> Boon had told Ned and me that, once we had conquered Hell Creek bottom, we would be in civilisation.... Though... it was necessary first to put Hell Creek as far behind as a limbo, or forgetfulness or at least out of sight; maybe we would not be worthy of civilisation until we had got the Hell Creek mud off...[45]

"Hell Creek" ist eine Modifikation des "Hades", der Mann mit den Maultieren die abgewandelte Figur des "Charon". Er zieht die völlig verdreckten "Spitzbuben" mit samt ihrem Automobil aus dem als Urchaos beschriebenen Schlamm.[46] Der Mann verlangt in humoristischer Abwandlung des Mythologems zwei Dollar (Charon verlangt den bekannten "einen Obulos") mit der Begründung, daß die Preise gestiegen seien.

Die Autofahrt nach dem Durchgang ist ein Sich-Bewegen in der Zeit: "So I drove, on across the sunny afternoon."[47] Als man am Bestimmungsort in Memphis ankommt, ist auch das Bewußtsein des eigenen Alters erwacht: "Boon turned into a side street ... I was only eleven."[48]

Als Lucius zum Elternhaus zurückkehrt, wird die Zeitlichkeit als Bewußtseinsveränderung durch die Erfahrung des Lucius beschrieben. Im Wiederbegegnen mit dem unverändert gebliebenen Elternhaus wird sich Lucius in der Anschauung des Raumes seiner Verändertheit in der Zeit bewußt, und damit zugleich der Problematik seiner Existenz:

> We crossed the street toward home. And do you know what I thought? I thought It hasn't even changed. Because it should have. It should have been altered, even if only a little. I dont mean it should have changed of itself, but that I, bringing back to it what the last four days must have changed in me, should have altered it....if all that had changed nothing, was the same as if it had never been ... then something had been wasted, thrown away, spent for nothing; either it was wrong or false to begin with and should never have existed, or I was wrong and false or weak or anyway not worthy of it.[49]

Das menschliche Dasein ist im letzten Roman Faulkners weit davon entfernt, von seiner Betroffenheit durch die widersprüchliche existentielle Wirklichkeit befreit zu sein. Faulkner scheint das Daseinsproblem im letzten Roman lediglich endgültig einer jüngeren Generation zu übergeben.

Die Möglichkeit bzw. Hoffnung auf Lösung des Seinsdualismus ist bei Faulkner nicht entwicklungsgeschichtlich zu begründen. Er knüpft die Möglichkeit der Synthese immer an Personen, die entweder aus ihrem rein lebendigen Bezug zum Dasein ein Gegengewicht zu den "problematischen" Menschen bilden. Das sind die erd- und lebensverbundenen Frauen, Neger, Kinder und der "entgeistigte" Schwachsinnige. Oder es sind solche Männer, die den soliptischen Anspruch ihres Bewußtseins in der Begegnung mit der erdmutterhaften Frau entproblematisieren. Dazu gehören schon Byron Bunch in seiner Beziehung zu Lena Grove in LIGHT IN AUGUST (1932), das mit der "Gemeinsamkeit" der beiden endet. Dazu gehört auch Charles Bon mit seiner "octoroon mistress" in New Orleans in ABSALOM, ABSALOM! (1936); Charles Bon wird allerdings, verwickelt in die Familientragödie der Sutpens, erschossen.

Die größte Hoffnung im Sinne einer Lösung der Daseinstragödie zwischen Geist und Leben bindet Faulkner an die Bewußtseinsentwicklung des Kindes, bei dem zunächst in seiner reinen Spielwelt die Oppositionen noch nicht aufgebrochen sind, wie etwa bei Vardaman in AS I LAY DYING (1930), oder bei dem sich im Laufe seiner Bewußtseinsentwicklung zur Mannwerdung aus der lebendig natürlichen, weil zunächst ideologisch vorurteilsfreien, gewachsenen Beziehung zum anderen Menschen ein inhaltlicher Ausgleich der Gegenkräfte anbahnt. Dies ist schon in THE UNVANQUISHED (1938) der Fall, wo der junge Bayard Sartoris, aufgewachsen mit einem Negerjungen, in der Stunde der Entscheidung die Pflicht zum Töten nach einem geistmännlichen Ehrenkodex einfach durchbricht. So ist nicht erst INTRUDER IN THE DUST (1948) - wie Straumann sagt - die "Wendung"[50] im Sinne der Entwicklung des Romanwerkes mit Bezug auf den Seinsdualismus. Ein sich anbahnender praktisch-historischer Ausgleich der Kräfte ist vielmehr überhaupt an bestimmte Bewußtseinsstrukturen gebunden: in INTRUDER IN THE DUST an den jungen Chick Mallison, der ebenso in seiner vorbewußten Kindphase eine lebendige, organische Beziehung zum Neger hatte und aus dieser Vorurteilsfreiheit einen Lynchmord verhindern kann, da sein Bewußtseinserwachen, seine einsetzende Urteilskraft die lebendige Vorurteilsfreiheit

des kindlichen Seins "spontan" weiterentwickelt.[51]
Dem "Erwachsenen" Horace Benbow, dem Rechtsanwalt, gelingt es in SANCTUARY (1931) nicht, einen Justiz- und Lynchmord zu verhindern.[52]

In bezug auf den Raum bedeutet das Gesagte: Der gelebte Gesamtraum ("soziale Raum") der Yoknapatawpha-Romane ist in seiner Geschlossenheit zu betrachten, wobei diese Geschlossenheit auf dem konstanten Strukturprinzip der Opposition "Geist-Leben" beruht. Eine Gliederung des Gesamtraumes ergibt sich somit nach den "gelebten Räumen", die durch das Geistprinzip "problematisiert" bzw. durch das "Lebensprinzip" entproblematisiert" oder von vornherein "problemlos" erscheinen. Diese Einteilung läßt sich einerseits auf die "gesellschaftlichen" Aspekte des gelebten Raumes übertragen,[53] wobei der "weiße" Geschichtsraum[54] als Gesellschaftsganzheit der problematisierte, der "schwarze" geschichtslose Gemeinschaftsraum[55] der "problemlose" gesellschaftliche Raum ist. Die Einteilung läßt sich andererseits auf die gelebten individuellen Daseinsräume übertragen. Die in obigem Sinne "problematisierten" Daseinsräume[56] ergeben sich aus der Dominanz der jeweiligen Formen geistiger Äußerung: entweder aus einem idealistischen Daseinsentwurf,[57] aus reiner Reflexion[58], aus rein materialistischem Kalkül[59] oder aus einer in diesem Sinne geistigen "Unentschiedenheit".[60] Bei den "entproblematisierten individuellen Daseinsräumen sind zum einen die Daseinsräume "im Zeichen der Umkehrung des Dominanzverhältnisses" zwischen 'Geist' und 'Leben'"[61] zu betrachten, worunter der Daseinsraum der vitalen Frau,[62] der auf seine vital-menschliche Grundlage "reduzierte" geist-männliche Daseinsraum,[63] der "problemlose" Spielraum des Kindes,[64] und der "entgeistigte" Daseinsraum des Idioten[65] gehören.Zum anderen geht es schließlich um die Möglichkeiten der praktischen Synthese zwischen Geist und Leben, zwischen "geist-männlichem und "vital-weiblichem" Daseinsraum.[66]
Die sich in der Gliederung widerspiegelnde Struktur, die ihre Einheit in der Opposition Geist-Leben hat,soll die Gesamtheit der Yoknapatawpha-Romane als einen "Raum-Mythos", im Sinne einer formalästhetischen, literarischen Einheit eines archetypischen Widerspruchs erklären.

2. Abschnitt: Der Raum der Yoknapatawpha-Romane.

Aktualität und Fiktionalität des Raumes - Yoknapatawpha-Jefferson als nennbarer, gelebter und erzählter Raum

"Yoknapatawpha County" mit der Stadt "Jefferson" als seinem Gesellschaftszentrum und mit dem es umgebenden Naturraum, der Wildnis, ist begrenzt von den Flüssen des "Tallahatchie"[1] im Norden und des "Yoknapatawpha" im Süden. In die Wildnis eingestreut sind einzelne Plantagen, aber auch einige Kleinfarmen. Dieser Raum steht im Zentrum der sog. "Yoknapatawpha-Romane" William Faulkners.

Als rein quantitative Lokalität -"nennbarer Raum" - ist er in der Form einer Landkartenskizze von Faulkner selbst "aufgezeichnet" worden[2].

Dieser Raum hat eine aktuelle Entsprechung in Lafayette County" bzw. der Stadt "Oxford, Mississippi". An dieser Entsprechung besteht seit den Untersuchungen von R. Coughlan[3], G.T. Buckley[4], und C.S. Brown[5] kein Zweifel mehr. C.S. Brown vergleicht konsequenterweise Faulkners fiktionale Landkarte mit der aktuellen. Man muß mit ihm zu dem Schluß kommen:

> The merest glance will show that Yoknapatawpha County is simply an offhand schematic (and laterally compressed) version of the Lafayette County of Faulkner's boyhood.[6]

Diese Feststellung zeigt zugleich, daß der fiktionale Raum Faulkners zugleich eine Abweichung vom aktuellen Raum im Sinne der schematischen Vereinfachung, der Stilisierung, aufweist. Diese Stilisierung legt sogar eine Idealisierung zu einem archetypischen Raummodell nahe.[7]

Ist das Ziel der Vereinfachung aber archetypische Modellhaftigkeit, so wird die ästhetische Funktion dieses Raumes gegenüber dem Betrachter klar: der partikulare Mikrokosmos soll universaliert werden. Der Mikrokosmos soll den Makrokosmos gleichnishaft repräsentieren.[8]

Das archetypische Grundmuster des Raumes zeigt sich darin: Die Straßen sind sternförmig angelegt, wobei die Hauptstraßen ein klares Kreuz ergeben[9] mit Nord-Süd- bzw. Ost-West-Richtung[10]. Genau in der Mitte steht das "courthouse", das Zentrum dieses Kreuzes, und als Zentrum des Mikrokosmos also zugleich

archetypisches Zentrum des Makrokosmos. Jefferson Courthouse ist also ganz richtig als "Axis Exsecrabilis Mundi" zu verstehen,[11] oder man könnte mit J.Maclachlan sagen: Jefferson mit seinem Courthouse "is the hub of the universe", und:

> here is the original of man's experience down the ages, the general, the broad contact of psyche and universality.[12]

Faulkner universaliert seinen gezeichneten Raum auf der Grundlage der Mythisierung, die wiederum wesentlich auf einem Identitätsdenken beruht.

Ebenso wie hinter der schematischen Landkartenskizze Faulkners ein geographisch-realer Raum steht, so hat Faulkners erzählter gelebter Raum seinen historisch aktuellen Hintergrund. Aus der regionalen Aktualität des Raumes schöpft Faulkner die mimetische Wahrscheinlichkeit der Darstellung des gelebten Raumes. Dieser dargestellte Raum ist aber zugleich ebenso eine Idealisierung und erhält dadurch universale repräsentative Gültigkeit.[13]

Im "erzählten Raum" sind so Realität und Idealität, Konkretheit und Abstraktheit,[14] historische Gegebenheit und überhistorische Sinngebung wiederum im Sinne der mythisierenden "unity-of duality" formalästetisch vereint. Zu diesem künstlerischen Prozeß gehören vor allem tatsächlich drei Fähigkeiten. Die Beobachtung des historisch-empirisch Gegebenen, die Möglichkeit der Ableitung von allgemeinen Gesetzmäßigkeiten aus dem Gegebenen - und das ist nichts anderes als das, was man gemeinhin mit "Lebenserfahrung" bezeichnet - und schließlich literarische Vorstellungskraft, das Allgemeine im historisch Gegebenen zu verdeutlichen. Das sind die Möglichkeiten, die Faulkner selbst genannt hat:

> I would say that the writer has three sources, imagination, observation, and experience ... and he uses his material from the three sources as the carpenter.[15]

In Faulkners Selbstverständnis steckt allerdings immer noch die romantische Vergöttlichung der subjektiven Vernunft in der Imagination. Sie zeigt sich in dem Autonomieanspruch, auf dessen Grundlage Faulkner das Besondere mit dem Allgemeinen, das Historische mit dem Universalen verbindet:

> I opened up a gold mine of other people, so I created a cosmos of my own. I can move these people around like a God, not only in space but in time too. ...I like to think of the world I created as being a kind of key stone in the universe; that, small as that key stone is if it were ever taken away the universe itself would collapse...[16]

In diesem Sinne läßt sich von Yoknapatawpha-County auxh als einem "mythical kingdom"[17] reden, in dem Faulkner als autonomer Schriftsteller, wie in der Kartenskizze vermerkt,"sole owner and proprietor" ist.

Die Frage nach dem von mir sogenannten "gelebten" bzw. "erzählten Raum" der Yoknapatawpha-Romane scheint mir daher ein Schlüssel zu Faulkners literarischem Werk bzw. Bewußtsein, wenn es einen solchen Schlüssel überhaupt gibt.

Somit möchte ich H.B. Rouses Feststellung zur Frage nach dem Verhältnis zwischen der Idealität und Aktualität des fiktionalen Raumes bei Faulkner weiterführen. Er sagt, Yoknapatawpha County sei

> so patently a land of the author's and the reader's imagination and idealization, it is also a country of the most material and utterly factual actuality. ... while Faulkner has imagined the physical surroundings of his stories with vigor and has projected them into his printed pages with technical skill, his use of place and time is clearly in relation to their meaning for his characters... . If there is a key to any supposed mysteries needed, for such works as THE SOUND AND THE FURY, ABSALOM, ABSALOM!, or AS I LAY DYING, then the author's handling of time and place and their meaning may well be that key.[18]

1. Kapitel: Die gesellschaftlichen Aspekte des sozialen Gesamtraumes

Im folgenden Kapitel gehe ich nicht von "Yoknapatawpha-County" als "nennbarem Raum" aus, als der er auf der Landkartenskizze Faulkners abgebildet ist. Ich gehe jetzt von "Yoknapatawpha-County" als "gelebtem Raum" der "Yoknapatawpha-Romane" aus. Als solcher ist er der "soziale" Gesamtraum, d.h. die Summe individueller, kollektiver und gemeinschaftlicher Räume.[1] Die Geschlossenheit der "Yoknapatawpha-Romane" beruht auf der gesellschaftlichen und geschichtlichen Ganzheit des gesamten dargestellten gelebten Raumes. So sollen erstens die Aspekte seiner gesellschaftlichen Geschichtlichkeit und zweitens seiner Alltäglichkeit behandelt werden. Der geschichtslose Gemeinschaftsraum der Neger soll sich drittens als vitalistische Gegenkonzeption Faulkners zu dem problematischen "weißen" Geschichtsraum erweisen.

§ 1. Yoknapatawpha County - Jefferson als gesellschaftsgeschichtlicher Raum-Mythos - Räumliche Polarisierung, Schachtelung, Wiederholung (REQUIEM FOR A NUN, "The Bear", "Delta Autumn")

1. Vorbemerkungen

Der "gelebte Raum" der Yoknapatawpha-Romane ist in seiner geschichtlichen Gesamtheit in den epischen Prologen zu den drei Akten des einzigen Dramas Faulkners, REQUIEM FOR A NUN (1951)[2] zusammengefaßt. Sie tragen die Überschriften "The Courthouse (A Name for the City)", "The Golden Dome (Beginning Was the Word)", "The Jail (Nor Even Yet Quite Relinquish -)".[3]
Die Prologe können wegen ihrer epischen Breite wohl kaum aufgeführt werden. Ihre Funktion für den Leser besteht darin, den dramatischen Ereignissen durch Beziehung auf einen umfassenderen geschichtlichen Ereignishintergrund universale Bedeutung zu geben. Das heißt, daß auch der jeweilige Handlungsort der Dramenakte vor einen erweiterten räumlichen Hintergrund gestellt wird.

Der erste Prolog beschreibt die Genesis der Stadt Jefferson, von den Anfängen als "settlement" bis zum Bau eines "courthouse", zur Stadtgründung durch Namensgebung. Ein Postreiter, namens "Jefferson" und ein schweres Vorhängeschloß spielen dabei eine kuriose Rolle.-

In dem Gerichtsgebäude wird im ersten Akt des Dramas das Todesurteil für die schwarze Nancy Mannigoe verlesen, die als Kindermädchen das Baby der Temple Drake und ihres Mannes Gavin Stevens getötet hat. Sie wollte damit verhindern, daß Temple mit dem verbrecherischen Bruder eines ehemaligen Geliebten und ihrem Baby die übrige Familie verläßt, um sich einem zügellosen Leben zuzuwenden. Der Mord vereitelt Templ es "Flucht".

Gowan Stevens, dem Verteidiger Nancys, gelingt es, Temple zu bewegen, mit ihm und ihrem Mann bei dem Gouverneur um Begnadigung für Nancy nachzusuchen.-

Der Prolog zum zweiten Akt beschreibt gerafft die Gründung des "Staates", nämlich Mississippis und seiner Hauptstadt Jackson mit dessen politisch-rechtlichem Wahrzeichen, dem Regierungsgebäude. In diesem Prolog wird der Besiedlungsprozeß durch die europäischen Emigranten, die Ausrottung der Eingeborenen und die Zerstörung der Wildnis durch die Zivilisation beleuchtet.-

In dem Regierungsgebäude aber findet im zweiten Akt des Dramas die Unterredung mit dem Gouverneur statt, die durch die Fragen des Anwalts an Temple zu einer Art "Anamnese" der Tat wird. Am Ende des Gesprächs sieht Temple ihre Schuld, verzweifelt aber an der Unmöglichkeit der Sühne und der "Rettung ihrer Seele" durch einen "Gott".[4] Der Gouverneur kann auf Grund der Rechtslage Nancy nicht begnadigen.

Der letzte Prolog erzählt die Geschichte des Stadtgefängnisses aus der Erzählperspektive des Gefängnisses selbst, das die Stadtgeschichte überdauert und beobachtend miterlebt hat von den Uranfängen bis zur Gegenwart (1951). Die Perspektive des Gefängnisses wird schließlich abgelöst von dem Leser selbst, von dem angenommen wird, daß er als Besucher nach Jefferson kommt, um einen Freund zu besuchen und zu erfahren, warum und wie dieser hier lebt. Eine Inschrift, einge-

kratzt in eine der Fensterscheiben des Gefängnisses durch die Tochter des ehemaligen Schließers, regt den Besucher zu Kontemplationen über die Tragödie des Südens an, denn die wohlerhaltene Inschrift trägt neben dem "telling name" des Mädchens das Datum des Kriegsbeginns: "Cecilia Farmer April 16th 1861".-
Im selben Gefängnis wartet Nancy Mannigoe im dritten Akt auf ihre Hinrichtung. Eine letzte Begegnung zwischen Temple und Nancy findet statt. Sie gehen auseinander, Temple in Verzweiflung und Angst vor dem "ewigen Morgen",[5] letztere in Hoffnung und Glauben an eine Erlösung durch "lebendiges" Leiden, durch das Schuld (eigene und fremde) gesühnt wird.-

In dem Stück geht es um die Diskrepanz zwischen Recht und Gerechtigkeit. Der auf formaler Rechtsgrundlage Verurteilte (Nancy) erleidet den Tod, obwohl ihn eigentlich ein anderer (Temple) verdient, der die Tat zwar nicht ursächlich, aber durch sein Verhalten moralisch verschuldet. Derjenige, der die Ungerechtigkeit zwar sieht (Gowan Stevens) ist gegenüber dem verabsolutierten Recht machtlos; er kann nur versuchen, diese Diskrepanz zu verstehen. Der Richter (Gouverneur) selbst ist lediglich die Exekutive des "übermenschlichen" Rechts, das einen ungerechten Gewaltakt, die Hinrichtung Nancys unbedingt verlangt. Die Annahme des Leidens ist die Reaktion des vom formalen Recht Betroffenen.
Die Prologe beschreiben nun im geschichtlichen Zusammenhang eine weitere Möglichkeit, wie Leiden des Lebendigen verursacht werden kann durch die Verfügbarkeit des Rechts, die in seiner absoluten Formalität besteht. So kann es nämlich als Rationalisierungsmöglichkeit menschlichen Macht- und Besitzstrebens benutzt werden und "Gewalt" rechtfertigen, indem die Handlung zugleich mit Rechtserfüllung begründet wird.

Nach Faulkner aber gibt es keinen Besitzwillen, kein Machtstreben, keine fanatische Aggressivität, keine Gewalttat ohne bewußte Entwürfe (Vgl. dazu den "adamitischen Daseinsraum" S. 224 d. Unters., den "problemlosen, märchenhaften Spielraum des Kindes", S.392 d.U., den "rein gestimmten Erlebnis-

raum" des Idioten, S.400 d.U., den "Raum des ganzheitlich 'toleranten weiblichen Daseins",S.412 d.U.). Dem das Leben repräsentierenden friedlichen Prinzip wird der geistige Anspruch in seinen politischen, geschichtlichen und rechtlichen Entwürfen als das verändernde, gewalttätige Prinzip gegenübergestellt. So sind in den Prologen und auch in den übrigen Werken Faulkners die Wildnis und der "wilde" Indianer gegenüber den geschichtlich und politisch geordneten kulturellen Einheiten, das friedlich Vorgegebene und zugleich das "Leidende". Es gibt keine von sich aus aggressiven Indianer, die sich bekriegen. Da aber auch in den kulturellen Gemeinschaften die dem Leben zugehörigen Bedürfnisse bestehen, setzt sich gerade in ihnen der grundlegende Widerspruch besonders als Konflikt zwischen Individuum und Gesellschaft, zwischen schwarzer und weißer Rasse, und schließlich im Individuum selbst fort. Die Geschichte der wesentlich geistig entworfenen Gesellschaft führt in die Tragödie.

Betrachten wir nun Stadt und Staat als "gelebte Räume", so stellen sie durch das Prinzip Geist "problematisierte Geschichtsräume" dar. Zur Bestätigung der inhaltlichen Struktur von Faulkners Kosmogonie soll erweiternd auf Aussagen in "The Bear" und "Delta Autumn" zurückgegriffen werden[6] (s.S.154ff.d.U.). An den Prologen kann zugleich gezeigt werden, wie Faulkner die widersprüchliche Struktur der Geschichtsräume universalisiert. Ein mehrschichtiger "Raum-Mythos" soll folgendermaßen sichtbar werden:

Der Gesamtraum ist die formale Einheit eines inhaltlichen Widerspruchs ("unity-of-duality"), nämlich der dramatischen geschichtlichen Oppositionen, die durch den prinzipiellen Gegensatz "Geist-Leben" verursacht sind. Eine "Polarisierung"[7] von Räumen innerhalb des Gesamtraumes zeichnet sich ab neben einer im Erzählen fortschreitenden Reduktion der Welt auf die kleinstmögliche Einheit: das räumlich fixierte Schrift-Zeichen, das "Bildsymbol",[8] mythisierte "Einheit der Vielheit" aller Geschichtsräume.

Yoknapatawpha County ist ferner mythisiert, indem es die "Mythe" ("legend") vom Aufstieg und Fall des ihn selbst umfassenden Südens enthält.[9]

Yoknapatawpha County will damit der Geschichtsraum schlechthin sein. Seine gelebte Partikularität ist daher immer zugleich uni-

versale Metapher.[10] Durch Mythisierung ist das Allgemeine im Besonderen am intensivsten "präsent",[11] weil beides nicht kausal, ja nicht einmal "nebeneinandergestellt", sondern "identifiziert" wird. Das Prinzip der räumlichen Schachtelung legt ein "Ineinanderstellen" und damit Identifizieren des Besonderen mit dem jeweils Allgemeineren nahe. Die jeweils kleinere Raumeinheit weist den Leser so auf die jeweils identische archetypische Struktur des jeweils größeren Raumes.
Daraus folgt wie von selbst die Notwendigkeit der "Wiederholung" der Beschreibung einer jeweils gleichen Struktur. Dem Identitätsdenken entspricht ein Denken im Sinne des "Mythos der ewigen Wiederkehr".[12] Dabei ist der "zyklische" Ablauf, der sich in der jeweiligen geschichtlichen Einheit wiederholt, selbst ein Wiederholungsprinzip, da er dem Geschichtsschema "Aufstieg-Verfall-Neubeginn" folgt.[13] Ebenso wie das Zyklus-Schema wiederholt sich in jedem Geschichtsraum bzw. in der ihm verschachtelten Räumlichkeit das "Widerspruchsschema".

Die Identifikation von "Ganzem" und kleineren und kleinsten "Teilen", von "Universalität" und "Partikularität", und damit ihre prinzipielle Austauschbarkeit bestätigen die "Modellhaftigkeit" des "erzählten Raumes" als gleichsam einer "Materien-Einheit", deren "Moleküle" und "Atome" eine Aufbaustruktur wiederholen. So ist mit E. Cassirer zugleich auch Faulkners Raumvorstellung mitgedeutet, wenn jener für den "mythischen Raum" überhaupt feststellt:

> Die gesamte Raumwelt und mit ihr der Kosmos überhaupt erscheint nach einem bestimmten Modell gebaut, das sich uns bald in vergrößertem, bald verkleinertem Maßstab darstellen kann, das aber stets im Größten wie im Kleinsten dasselbe bleibt. Aller Zusammenhang im mythischen Raum beruht zuletzt auf dieser ursprünglichen Identität.[14]

Ebenso wie Teil und Ganzes in diesem Raum eine Identifikation erfährt, so werden "organisches" und "anorganisches" "Belebtes" und "Unbelebtes" gleichgesetzt bzw. ausgetauscht: "Belebtes" scheint in der es umgebenden Dinglichkeit erstarrt. Unbelebtes scheint "lebendig" zu werden, erhält "anthropomorphe" Fähigkeiten: Sehen, Fühlen, Handeln. Der dargestellte Raum

erhält so im mythisierten Zusammenhang "animistische" Züge.[15]

Das Universalierungsprinzip durch Mythisierung wird ferner unterstützt durch "Mythologisierung", indem vorgegebene "Mythologeme" formal verwendet werden, um "Prinzipielles" auszudrücken. So erscheinen entweder allgemeine "archetypische" Bilder ("Lilith", "Erinys", "siren") oder rein "christlich - biblische" Mythologeme, was Faulkners Verwurzelung im "typologischen Denken" zeigt ("...Jefferson and Yoknapatawpha County had mounted Golgotha", "Beginning Was the Word").

Damit sind die Modalitäten der Mythisierung[16] des Raumes bei Faulkner im Dienste der Verallgemeinerung des historisch Besonderen genannt.

2. Die Kosmogonie

2.1. Naturraum - Kulturraum

Nach Faulkners Kosmologie ist der Naturraum immer das der Zivilisation Vorgegebene, das Vorgeschichtliche[17]. Vor allem "The Bear" und die Prologe zeigen, daß der Naturraum zugleich das zunächst "ungeordnete" Lebendige, die "Lebensfülle" schlechthin ist. Die Wildnis beinhaltet "myriad life":

> .... the myriad life which printed the dark mould of these secret and sunless places with delicate fairy tracks, which, breathing and biding and immobile, watched him /Ike McCaslin/ from beyond every twig and leaf .... he had not stopped, he had only paused, quitting the knoll which was no abode of the dead because there was no death...[18]

Überreiches Wachstum, Dichte und Fülle kennzeichnen den "wilden" Naturraum:

> The rich deep black alluvial soil .. already one jungle one brake one impassable density of brier and cane and vine interlocking the soar of gum and cypress and hickory and pinoak and ash...(REQUIEM FOR A NUN 88/89).

"Wilde Pflanzen, "wildes" Tier und "wilder" Mensch als lebendige Wesen sind die adäquaten Bewohner der "Wildnis",

> ...printed now by the tracks of unalien shapes - bear and deer and panthers and bison and wolves and alligators and the myriad smaller beasts, and unalien men ...(89)

Der Naturraum kann als der "Eigenraum" und zugleich der "Le-

bensraum" des Lebensprinzips selbst bezeichnet werden. Als solcher ist er der repräsentative Raum des Vor- und Unbewußten überhaupt, der Vorgeschichte des individuellen Ichs und des gesellschaftlichen Bewußtseins. Das Eintreten in den Naturraum und nicht darin "fremd" sein heißt mit Faulkner, in die Vor-Ich-Zeit zurückkehren, zurücksinken in das, was die Psychoanalyse die "Lebensfülle", das "Pleroma"[19] nennt. Ike McCaslin, der in diesem Sinne in diesen Naturraum eintritt, kehrt in seine Vor-Ich-Zeit zurück:

> He would not even be afraid, not even in the moment when the fear would take him completely: blood, skin, bowels, bones, memory from the long time before it even became his memory...[20]

Ebenso wie er sich mit dem Bären, der zum verkörperten Inbegriff der Wildnis wird, ganzheitlich identifiziert, ebenso scheint Ike in der Natur zu "versinken" wie der Bär, der ihm gerade erschienen ist.

> ...be lost for ever himself, tireless, eager, without doubt or dread, panting a little above the strong rapid little hammer of his heart, emerging suddenly into a little glade and the wilderness coalesced. It rushed, soundless, and solidified -... Then he saw the bear ... It was just there, immobile, fixed in the green and windless noon's hot dappling.... Then it was gone. It didn't walk into the woods. It faded, sank back into the wilderness without motion as he had watched a fish, a huge old bass, sink back into the dark depths of its pool and vanish without even any movement of its fins.[21]

Hier wird der Bär zum statischen Symbol[22] der Wildnis, damit des Lebensprinzips und damit des unbewußten und vorgeschichtlichen Daseinsstadiums überhaupt. Er und die Wildnis werden mit dem Archetyp identisch, nämlich dem "Uroboros", dem "Chaos", aber nicht im Sinne der chaotischen "Leere" ("Kenoma"), sondern der ursprünglichen ungestalteten Fülle ("Pleroma").[23] Wie vom "Uroboros" kann vom Bären bzw. der Wildnis gesagt werden:

> /Er/ ist das Symbol der Vor-Ich-Zeit, d.h. aber auch das der vorgeschichtlichen Welt. Vor dem Anfang der Geschichte befindet das Menschheitliche sich in einer anonymen Gestaltlosigkeit, von der wir wenig wissen und auch wenig wissen können, weil in dieser Zeit das Unbewußte herrscht, wie wir heute diesen Tatbestand des Nichtwissens umschreiben /Ike "weiß nicht" mehr, wo er ist, er hat Uhr und Kompaß, - die Bilder des räumlichen und zeitlichen Bewußtseins - fallen lassen, denn das ist

> Bedingung des "ganzheitlichen" Eintretens in diesen Vor-Ich-Raum 7. Solange das apperzipierende Ichbewußtsein noch fehlt, gibt es keine Geschichte, denn zur Geschichte gehört ein sie spiegelndes, sie reflektierendes, und damit sie konstituierendes Bewußtsein. Darum ist die Vorzeit der Historie als Unbestimmtes das Chaos und die Ununterschiedenheit.[24]

Faulkners Naturmythos erscheint als Archetyp der unreflektierten vorgeschichtlichen und problemlosen Lebensfülle. Der Naturraum ist daher zunächst ein "unproblematischer" Raum (vgl. S. 36 d. Untersuchung). Durch das Eindringen des Weißen in diesen "problemlosen" Raum wird dieser Raum "problematisiert". Dabei wird er im "Übergang von der Zeit der Gestaltlosigkeit zu der der Gestaltung"[25] in einen "kulturellen Geschichtsraum" verwandelt. Dies ist nach Faulkners eigenen Aussagen ein allgemeiner Prozeß:

> Well, of course, the destruction of the wilderness is not a phenomenon of the South, you know. That is a change that's going on everywhere, and I think that man progresses mechanically and technically much faster than he does spiritually, that there may be something he could substitute for the ruined wilderness, but he hasn't found that.[26]

Aus der Tatsache, daß der Mensch diesen Ersatz noch nicht gefunden hat, ergibt sich die Problematik der menschlichen Geschichtlichkeit, die in ein Geschichtsdrama ausmünden muß. Die menschliche Geschichtlichkeit stellt sich bei Faulkner als "Fluch" dar, der letztlich darauf beruht, daß sich der Mensch seiner bewußt und damit "geschichtlich" wird. Jedes Land, das von "Kulturbringern" betreten wird - wie Amerika von den Europäern - ist daher von vornherein "verflucht". Der Fluch ist schicksalshaft. Gott sieht ihn voraus, Gott läßt ihn zu. In "The Bear" sagt Ike McCaslin über seinen Großvater, einen der großen Kulturbringer, und Gott, der es zuläßt:

> '...Grandfather did own the land nevertheless and notwithstanding because He permitted it, not impotend and not condoning and not blind because He ordered and watched it. He saw the land already accursed even as Ikkemotibbe and Ikkemotubbe's father old Issetibbeha and old Issetibbeha's fathers too held it, already tainted before any white man owned it by what Grandfather and his kind, his fathers, had brought into the new land which He had vouchsafed them out of pity and sufferance, on condition of pity and humility and sufferance and

> endurance, from that old world's corrupt and worthless twilight as though in the sailfuls of the old world's tainted wind which drove the ships -'...[27]

Der Fluch liegt somit auf einem jeweiligen Gesamtraum, der auf der Grundlage dieses geschichtlichen Widerspruchs zwischen Kultur und Natur, Zivilisation und Wildnis, räumlich polarisiert ist. Er ist die "Einheit" der Dualität zwischen Kulturraum und Naturraum.

2.2 Die Entstehung Amerikas

Wenn ich vorher sagte, daß das Betreten dieses Raumes ein Rückversinken in den vorgeschichtlichen, vorbewußten Daseinszustand verlangt, so bedeutet das Eindringen in diesen Raum unter der Voraussetzung eines geschichtlichen Bewußtseins einen antinomischen Widerspruch zu diesem Naturraum. Ein "geistiges" Prinzip setzt sich dem im Naturraum verkörperten "Lebensprinzip" entgegen. Dieses geistige Prinzip manifestiert sich in den einen geschichtlichen Entwurf oder "Traum"[28] bestimmenden Ideen: Das entworfene zukünftige Amerika stellt sich aus dieser Sicht in "The Bear" dar als

> '...an era dedicated, as our founders intended it, to freedom, liberty, and equality for all, to which this country will be the new Canaan -'[29].

Dem kann der geschichtserfahrene Ike McCaslin nur mit ironischer Bitternis antworten: "'Freedom from what? From work? Canaan?' ... 'What corner of Canaan is this?'"[30]
Die absolute Idee widerspricht menschlicher Wirklichkeit, "as human beings always misuse freedom";[31] mit anderen Worten, das "geistig" Apriorische widerspricht dem "lebendig" Empirischen. Darin besteht der eigentliche "Fluch", den der Mensch nicht selbst lösen kann, nur "durchstehen", denn der Widerspruch ist universal. Ike sagt:

> This whole land, the whole South, is cursed, and all of us who derive from it, whom it ever suckled, white and black both, lie under the curse? Granted that my people brought the curse on to the land: maybe for that reason their descendants alone can - not resist it, not combat it - maybe just endure and outlast it until the curse is lifted.[32]

Der Widerspruch des Traumes vom "Canaan" äußert sich praktisch – wie es in den Prologen von RFN eindringlich beschrieben wird-

im Gewaltakt gegen die lebendige Natur und seine lebendigen Bewohner und Eigentümer. Dort wo die Siedler eigentlich fremd ("alien") sind, machen sie sich gewaltmäßig zu Eigentümern. Der "Fremdraum" wird in einen "Eigenraum" verwandelt. Der Eingeborene wird seines "Eigenraumes" entfremdet, er wird enteignet:

> ...the obsolete and dispossessed, dispossessed by those who were dispossessed in turn because they too were obsolete: the wild Algonquian, Chickasaw and Choctaw ... peering in virgin astonishment down from the tall bluffs at a Chippeway canoe bearing three Frenchmen ... (RFN 89).

Die Besetzung des fremden Raumes erfolgt in Eroberungswellen, als wäre es der Atlantik selber, der das Land überflutet:

> ... ten and then a hundred and then a thousand Spaniards came overland from the Atlantic Ocean: a tide, a wash, a thrice flux-and-ebb of motion so rapid and quick ... (89).

Die Siedler sind die sich "westwärts" bewegenden Europäer, die die "frontier"[33] in den Naturraum vortragen. Gewalttaten ("whiskey" und "tomahawk") werden mit christlichem Rechtsanspruch und Missionsauftrag ("Bible") gerechtfertigt:

> ...then came the Anglo-Saxon, the pioneer, the tall man, roaring with protestant scripture and boiled whiskey, Bible and jug in one hand and (like as not) a native tomahawk in the other ... (89).

Die Ideen des Rechts werden mündlich (formal) verbreitet, zugleich wird ihnen tatkräftig (inhaltlich) widersprochen:

> peopled by men with mouths full of law, ... who owned Negro slaves and Empire beds ... (92).

Der Widerspruch zwischen "idealistischem" Anspruch und lebendiger Wirklichkeit steigert im idealistischen "unbesiegbaren Junggesellen" den Widerspruch zu sich und seiner sexuellen Körperlichkeit. Seine Triebhaftigkeit wird aggressiv, wird brutal ebenso wie die Sprache, in der diese Tatsache beschrieben ist:

> brawling, turbulent not through viciousness but simply because of his over-revved glands; uxorious and polygamous: a married invincible bachelor, dragging his gravid wife ... behind him into the trackless infested forest ... scattering his ebullient seed in a hundred dusky bellies through a thousand miles of wilderness ...

Changing the face of the earth (89/90).

Unter diesen Voraussetzungen verändert sich der vorher unberührte Raum. Die Veränderung aber macht den Raum "geschichtlich". Die beanspruchte Freiheit gegenüber seinem Raum ist eine Freiheit zur Gewalt. Das geschichtliche Bewußtsein ist offenbar ohne jene "Weisheit", von der Ike sagt:

> Apparently there is a wisdom beyond even that learned through suffering necessary for a man to distinguish between liberty and licence.[34]

Die geschichtliche Veränderung stellt sich jedenfalls im Anfang dar als "turning the earth into a howling waste" (90). Unter denselben Voraussetzungen, wie sich die Ost-West-Bewegung vollzieht, erfolgt die Nord-Süd-Bewegung entlang den großen Flüssen, Mississippi und Missouri:

> ...the river towns marched now recessional south by south along the processional bluffs: St Louis, Paducah, Memphis, Helena, Vicksburg, Natchez, Baton Rouge, peopled by men with mouths full of law ... losing his worthless life again and again to the fierce knives of his drunken and worthless kind ....either shot on sight or hoicked, dragged out of what remained of his secret wilderness haunts ... (90/91).

Das "Commonwealth", das entsteht, ist nicht ein "kanaanitisches" "Commonwealth of God", sondern ein "Commonwealth of regimen and money":

> men's mouths were full of law and order, all men's mouths were round with the sound of money; one unanimous golden affirmation ululated the nation's/ boundless immeasurable forenoon: profit plus regimen equals security: a nation of commonwealths (91/92).

Das Individuum, das sich diese Maxime konsequent zu eigen macht, wird leicht zum Verbrecher gegenüber der Gesellschaft, wenn es Bibel und Recht nicht nur im Rahmen des "Erlaubten" verwirft, sondern zur Pistole greift, dem Ausdruck seiner Selbstmächtigkeit. Ein solches Individuum ist asozial und ist zugleich Opfer der Gesellschaft, ist "Pariah":

> pariah and proscribed, scriptureless now and armed only with the highwayman's, the murderer's pistol, haunting the fringes of the wilderness which he himself had helped to destroy (90).

Die Gesellschaft erweist sich bei Faulkner als individuumsfeindliches "Kollektiv", obwohl es im Anspruch auf dem Individualismus aufbaut: Wenn Faulkner von "ihm" spricht, meint er den einzelnen "Pionier" (s. 89), das Individuum, und zugleich alle Pioniere, die die "Frontier-Gesellschaft" ausmachen. Faulkner spricht aber von eben diesem Einwanderer zugleich als dem "married invincible bachelor" und dem "pariah" in einer Person. Das kann aber nur zweierlei heißen:
Erstens ist das gesellschaftliche Freiheitsverständnis mit dem individuellen identisch. Beides aber ist praktische Willkür. Die Gesellschaft stellt sich lediglich als mächtiger heraus, sie kann das "willkürliche" Individuum hinrichten, indem das Formalrecht in Anwendung gebracht wird:

> ... into the towns to his formal apotheosis in a courtroom and then a gallows or the limb of a tree (91).

Zweitens ist eine solche Gesellschaft bedroht wie das Individuum durch diese Gesellschaft:

> ... turning the earth into a howling waste from which he would be the first to vanish, not even on the heels but synchronous with the slightly darker wild men whom he had dispossessed, because, like them, only the wilderness could feed and nourish him; and so disappeared, strutting his roaring eupeptic hour, and was no more, leaving his ghost ... haunting the fringes of the wilderness which he himself had helped to destroy ... (90).

So folgt der angemaßten Machtfülle des Menschen gegenüber dem Raum am Ende seine Machtlosigkeit. Das Lebensprinzip, verkörpert in der Wildnis, nimmt "Rache"[35] am Kultur-

bringer und "Geistesträger", an "vanity's boundless conceiving".[36] So enteignet sich der Kulturbringer seines selbstentworfenen "Eden", das er in Wahrheit nach Gottes Auftrag nur zu "verwalten"[37] hatte, aber nicht zu "besitzen". Die Geschichte Amerikas steht damit im Kreis der "ewigen Wiederkehr" von angemaßter Aneignung dessen, was nur "Gott gehört" und "Entsetzung":

> Dispossessed of Eden. Dispossessed of Canaan, and those who dispossessed him /"He", "Architect", "Umpire"/ dispossessed him dispossessed, and the five hundred years of absentee landlords in the Roman bagnios, and the thousand years of wild men from the northern woods who dispossessed them and devoured their ravished substance ravished in turn again and then snarled in what you call the old world's worthless twilight over the old world's gnawed bones, blasphemous in His name until He used a simple egg /das "Ei des Kolumbus"/ to discover to them a new world where a nation of people could be founded in humility and pity and sufferance and pride of one to another ....[38]

2.3 Mississippi - Jackson - Capitol

Die "staatliche" Ordnung, die gegenüber der "natürlichen" Unordnung ein geistiges Phänomen darstellt, steht selbst auf widersprüchlichen Füßen, nämlich auf jenem "Traum". Dieser Traum ist aus der Sicht der "Träumer" ein geistiger,"ideeller" Anspruch, in Wahrheit aber ein "irrationales" Gebilde,[39] in dem sich Idee und Wirklichkeit, Geist und Leben widersprechen. Der "Golden Dome" des "Capitol" stellt der Hauptstadt Jackson des Staates Mississippi als gelebter Raum eine "Idee" dar, für den Leser aber ist er das repräsentative Korrelat eines fundamentalen Widerspruchs: des zwischen der Idee der staatlichen Ordnung und der Wirklichkeit des Staates. Beides ist von Faulkner in eine ironische Beziehung gesetzt:

> profit plus regimen equals security: a nation of commonwealths; that crumb, that dome, that gilded postule, that Idea risen now, suspended like a balloon or a portent or a thundercloud above what used to be wilderness, drawing, holding the eyes of all: Mississippi: a state, a commonwealth;...- soldier to cope with the reality, engineer to cope with the aspiration, patriot to hold fast to the dream - (92).

Das Capitol ist als gelebter Raum ein "idealisierter Raum", der seinen künstlichen Selbstzweck darin hat, eine Idee zu verkörpern, die staatstragend sein soll. Das Capitol macht

die Stadt, in der es gebaut ist, zur "Hauptstadt" des Staates. Als solche repräsentiert sie die formale geistige Staatsordnung; sie repräsentiert damit nicht das Lebensprinzip und seine Äußerungen. Sie ist als "Hauptstadt" auch kein "Lebensraum", sondern eine "politisch - rechtliche" Einheit: Das Capitol der Hauptstadt Jackson des Staates Mississippi wird auch nicht einfach von Menschen, sondern "Bevollmächtigten" örtlich festgelegt:

> Located by an expedition of three Commissioners selected appointed and dispatched for the single purpose, on a high bluff above Pearl River at the approximate geographical centre of the State, to be not a market nor industrial town, nor even as a place for men to live, but to be a capital, the Capital of a Commonwealth (87).

Ebenso wie der Staat Mississippi als nennbarer Raum geographisch in der Gesamtheit der Vereinigten Staaten enthalten ist, so ist dieser Bau("The Golden Dome")die Wiederholung des "Capitols" in Washington, wobei dieses wiederum konsequenterweise den Traum "aller" Amerikaner mit derselben Widersprüchlichkeit repräsentiert (dies ließe sich fortsetzen: "Capitol" verweist auf das "Capitolium" des Altertums, den Mittelpunkt der damaligen Welt). Derselbe Architekt, der das "Capitol" in Washington gebaut hat, hat dies auch für Jackson getan:

> ...Abraham DeFrance, superintendent of public buildings at Washington ... laid out the city according to Thomas Jefferson's plan to Territorial Governor Claiborne ... and built the statehouse ... large enough to contain the dream (93).

Damit werden sowohl die im Capitol als dargestelltem gelebten Raum enthaltenen Ideen des Traumes als auch seine Widersprüchlichkeit, die allerdings nur dem Leser bewußt ist, universaliert. Als erzählter Raum verweist das Capitol auf die "Ewigkeit" des Traumes als einer universalgeschichtlichen Konstante[40] und zugleich auf seinen archetypischen Widerspruch:

> The blind and tongueless earth spinning on, looping the long recordless astral orbit, frozen, tideless, yet still was there this tiny gleam,... this gilded crumb of man's eternal aspiration, this golden dome preordained and impregnable, this minuscule foetus-glint tougher than ice and harder than freeze (88).

Traum und Widerspruch überdauern tatsächlich mit dem "Capitol" die partikulare Geschichtskrise 1865. Während nämlich

die übrige Stadt eingeäschert wird, sich in eine "city of chimneys" (95) verwandelt, ersteht das Capitol erneut, beschrieben in einer sich wiederholenden "kosmischen Metaphorik":[41]

> ...and in 1903 the new Capitol was completed - the golden dome, the knob, the gleamy crumb, the gilded pustule longer than the miasma and the gigantic ephemeral saurians, more durable then the ice and the pre-night cold, soaring, hanging as one blinding spheroid above the centre of the Commonwealth ... peremptory, irrefragable, and reassuring (96).

In seinem "geistigen" Anspruch, den das Capitol als gelebter Raum verkörpert, repräsentiert es als erzählter Raum den Gegensatz zur Wildnis, der reinen Lebensträgerin, und zugleich den Widerspruch in sich selbst. Denn der "Traum" ist in Wirklichkeit der Widerspruch zwischen Geist und Leben selbst, was dem Kollektiv allerdings nicht bewußt wird. Insofern ist diese Kuppel in der Tat eine "blinding spheroid above the centre of the Commonwealth". Der "geistige" Anspruch wird daher immer wieder erneuert. Er überdauert im Sinne von "prevail". Das Lebensprinzip überdauert im Sinne von "endure".[42]

2.4 Yoknapatawpha County - Jefferson - Courthouse

In dem Staat Mississippi ist wiederum Lafayette County schachtelweise enthalten. Damit sind wir bei dem erzählten Gesamtraum der Yoknapatawpha-Romane angelangt.
Hier wird er als gesellschaftlicher Geschichtsraum dargestellt.
Die durchaus partikulare Erzählung (Mythe, Legende) von Yoknapatawpha County einschließlich Jefferson und dem Courthouse stellt den aitiologischen Beitrag Faulkners dar, die immer gültige Struktur eines Geschichtsraumes zu erklären, worin das Mythische der "legend" besteht.
Ebenso wie im umfassenden Raum Mississippi die polaren Räume "Wildnis" und "Jackson" vereint sind, die beide antinomische Prinzipien verkörpern, so sind in "Yoknapatawpha County" die polaren Räume "Wildnis" und "Jefferson" im Sinne der "duality-in-unity vereint.
Die "Geschichte"Yoknapatawpha Countys und Jeffersons enthält

das universale zyklische Geschichtsschema des Auf- und Niedergangs und des Neubeginns eines sich entwerfenden Kollektivs. Dabei ist der Geist als "ideeller" Bestandteil des geschichtlichen Entwurfs das verursachende Prinzip der Geschichte. Der Raum wird wiederum zum dramatischen Geschichtsraum problematisiert. Der aitiologische Beitrag soll die Korrumpierung der geistigen Idee durch Beschreibung eines "partikularen" Falles erklären. An der Geschichte (story) des "Vorhängeschlosses" wird von Faulkner die kasuistische Rechtsverdrehung durch die Gemeinschaft selbst und die Anwendung des verdrehten Rechts auf das Individuum in dieser Gemeinschaft historisch entwickelt. Zugleich wird gezeigt, daß sich die "Geschichte" als partikularer Fall zwar äußerlich zufällig ("fortuity")(85), dennoch aber mit innerer Notwendigkeit entwickelt. Die Rechtsverdrehung ist notwendige Voraussetzung der Stadtgründung, womit zugleich die Inadäquatheit des "geistigen" und zugleich formalen Rechts gegenüber der praktischen "lebendigen" Wirklichkeit gezeigt ist.

Die "zufällige" Entwicklung der Geschichte ist voller Komik. Diese Komik wird für den, der die "innere Notwendigkeit" erkennt, zur Ironie. In der komischen Situation ist die ironisierte Diskrepanz zwischen menschlichem Idealismus als menschlichem Selbstbetrug und der lebendigen Wirklichkeit enthalten.

Die Kosmogonie beginnt auch nach Faulkner mit dem "settlement" und der mit ihm verbundenen Frontiererfahrung.[43] Die Ansiedlung besteht aus Individuen, die eine beinahe "symbiotische" Gemeinschaft bilden. Die Grundzahl des "Gemeinschaftsraumes"ist die mythische Drei: Alexander Holston, Doctor Samuel Habersham, Louis Grenier. Die Individuen ergänzen sich gemeinschaftlich. Der erste ist "the settlement's first publican,establishing the tavern still known as the Holston House"(11). Er ist zugleich "half groom and half bodyguard to Doctor Samuel Habersham, and half nurse and half tutor to the doctor's eight-year-old motherless son"(1o/11). Der zweite,Grenier, "brought the first slaves into the country and was granted the first big land patent and so became the

first cotton planter"(11). Der dritte, Habersham, bringt einen Sohn mit ins Land, womit die Nachfolge gesichert ist und damit auch das Fortbestehen der Ansiedlung. Daher: "Habersham became the settlement itself"(11). Es wird nach ihm benannt.

Damit ist der Grundstein zur "weißen" Plantagenkultur und ihrer zivilisatorischen Einrichtung gelegt. In statu nascendi beginnt jedoch ebenso die Verletzung individueller Lebensäußerungen durch die Gemeinschaft. Vor allem die Lebensrechte der Ureinwohner und der Neger werden verletzt. Der Sohn Habersham wird Mittel zum Zweck. Um die auf der Basis des mitgebrachten formalen Rechts geführten Verhandlungen mit den Indianern zu erleichtern, muß der Sohn die Tochter des Häuptlings heiraten. Der Landraub vollzieht sich als "Erbschleichung". Ergebnis:

> in the thirties [the son] emigrated to Oklahoma with his wife's dispossessed people (11).

Die Weiterentwicklung zur Stadt zeigt, daß die Pervertierung geistiger Ideen und Werte geschichtliche Bedingung der Stadtgründung ist. Die an der Oberfläche "komische" Episode mit dem "Vorhängeschloß" leitet die Ereignisse ein, die zur Stadtgründung führen. Das Schloß, das Holston gehört, verschließt ursprünglich das Gefängnis, aus dem gerade eine Bande berüchtigter Gangster entflohen ist. Sie wird jedoch wieder eingefangen. Das Komische dabei ist:

> And here report divided; some said that the sergeant in command of the militia recognized one of the bandits as a deserter from his corps, others said that one of the bandits recognized in the sergeant a former follower of his, the bandit's, trade. Anyway ... captors and prisoners, returned to Jefferson in a group, some said in confederation now seeking for more drink...(9/1o).

Das kollektive "Recht", begründet auf der Idee der Freiheit und Gleichheit, hatte sich schon gegenüber den Indianern und Negern als "willkürliches Recht bewahrheitet. In der Geschichte zeigt sich erneut, daß das Freiheitsverständnis von Kollektiv und dem von ihm verfolgten verbrecherischen Individuum das gleiche ist. Es geht dem Kollektiv nur darum, daß das Individuum dieses Verständnis nicht gegen das Kollektiv anwendet:

> Because these were frontier, pioneer times, when personal liberty and freedom were almost a physical condition like fire or flood, and no community was going to interfere with anyone's morals as long as the amoralist practised somewhere else (1o).

Das Gefängnis, das als Sühneanstalt, als Aufenthaltsraum für das verbrecherische Individuum gedacht ist, bewahrheitet sich schon jetzt als eine Einrichtung der Willkür des Kollektives, zu dem Zweck,das Individuum in den gesellschaftlichen Raum zurückzuführen. Die Willkür der "Gemeinschaft" kommt dort extrem zum Ausbruch, wo Rechtssprechung zur "Lynchjustiz" führt. Die Verdrehung des Rechtsbewußtseins drückt sich in der Umkehrung der Funktion des Gefängnisses aus:

> they didn't need the lock to protect the settlement from the bandits but to protect the bandits from the settlement (15/16).

Die Gemeinschaft wird zur lebensbedrohenden "Masse";[44] das Gefängnis ist nicht mehr Straf-,sondern Schutzanstalt. Die Räumlichkeit "Gefängnis" ist "repräsentatives Korrelat" zu dem universalen Gegensatz Gesellschaft-Individuum.
Gerade dieser partikulare Fall kollektiver Willkür führt ausgerechnet zum Bau des Gerichtsgebäudes, des Courthouse. Dies bedeutet die Stadtgründung.
Das künftige Courthouse als gelebter Raum ist nichts anderes als die Projektion des Gefängnisses in einer vom Kollektiv verstandenen Bedeutung, nämlich der Verkörperung des beanspruchten Rechts.
Das "Schloß" spielt die Rolle des geschichtlichen "Vermittlers" zwischen Gefängnis und Gerichtsgebäude. Es vermittelt den Menschen die Ideen,die mit den beiden anderen Räumlichkeiten verbunden sind, "Freiheit und Recht". Es vermittelt dem Leser zugleich den Vorgang der Pervertierung des Rechtsbewußtseins. Das geschieht in der Geschichte so:

Das Schloß, das die gefangenen Verbrecher einschließen soll, ist verschwunden. Der Besitzer, Holston, hatte es lange vorher dem staatlichen Postreiter, Pettigrew, vermacht, und zwar ausdrücklich weniger, damit dieser mit dem Schloß seine Tasche sichere, sondern mehr als Zeichen jener staatstragenden Idee, die Washington mit der Ansiedlung verbindet: "Freiheit" als Grundlage der menschlichen Gemeinschaft:

> .... it was a gesture of salutation, of free men to free men, of civilization to civilization across not just the three hundred miles of wilderness to Nashville, but the fifteen hundred to Washington: of respect without servility, allegience without abasement to the government which they had helped to found and had accepted with pride but still as free man (14/15).

Dasselbe Freiheitsbewußtsein - repräsentiert in diesem Augenblick durch das Schloß - das das "settlement" mit "Washington" verbindet, hat sich zu diesem Zeitpunkt der Geschichte des "settlements" bereits als ein falsches herausgestellt, nämlich im Mißbrauch der Idee gegenüber der Natur und dem Individuum. So wird über das Schloß eine vermeintlich "reine" Idee vom Jail in das Courthouse projiziert, in Wahrheit aber die Pervertierung der Idee weitergetragen.

Der faktische Verlust des Schlosses soll - und darin zeigt sich, auf mehr humoristisch-ironische Weise zwar, der "Verrat" der Idee im Augenblick ihrer Formulierung - diesem "Amerika" (Washington) "angeschrieben" werden im Rahmen des republikanischen "Entwicklungshilfe-Programms" für die Indianer(!), da niemand für den Verlust aufkommen will,

> which not only solved the problem but abolished it; and not just that one, but all problems, from now on into perpetuity, opening to their vision like the rending of a veil, like a glorious prophecy, the vast splendid limitless panorama of America: that land of boundless opportunity, that bourne, created not by nor of the people, but for the people (21).

Die Perversion der gemeinschaftsbildenden Ideen durch bauernschlauen kasuistischen Selbstbetrug ist humoristisch gezeichnet. Faulkner, der die grundsätzliche Diskrepanz zwischen dem Absolutheitsanspruch von Ideen überhaupt und der menschlichen, aber wirklichen Schwäche des Menschlichen kennt - "human beings always misuse freedom" -[45] ist voll pathetischer Ironie dieser Diskrepanz gegenüber. Dabei zielt diese Ironie - wie das letzte Zitat zeigt - nicht auf die Schwäche des Menschlichen, das absoluten Idealen nicht genügen kann, sondern mehr auf diese Ideale selbst, die sich als geistige Manifestationen verselbständigen, ohne auf das lebendige und Menschliche Rücksicht zu nehmen. Die Ironie gilt dem "Land der unbegrenzten Möglichkeiten" als einer geistigen Konzeption. Die "unbegrenzten Möglichkeiten" schließen

offenbar das nach der Konzeption "Unmögliche", die Negation der "Freiheit", ein.

Als sich jedoch Pettigrew weigert, den Betrug zu begehen, da er sich als Repräsentant der staatlichen Rechtsordnung begreift -

> ...bringing into that backwoods room a thousand miles deep in pathless wilderness, the whole vast incalculable weight of federality, not just representing the government ... for that moment at least, he was the United States (24) -,

wird unverblümt gefragt: "That's bad. How can we corrupt an ethical man?" (27)

Der Moralist wird mit den eigenen Waffen geschlagen. Die Ansiedlung soll durch den Bau eines Gerichtsgebäudes zur "rechtsstaatlichen" Einheit werden.

> "We're going to have a town," Peabody said. "We already got a church - that's Whitfield's cabin. And we're going to build a school too soon as we get around to it. But we're going to build the courthouse today" (28).

Pettigrew, der "die Staaten ist" und daher nach dem Erzählwillen wohl auch nach dem Präsidenten "Thomas Jefferson" heißt, der den Plan zum Bau des Capitols verabschiedet hatte, läßt sich korrumpieren, als man selbstverständlich die zu errichtende Stadt nach ihm "Jefferson" benennen will. Als Repräsentant der staatstragenden Ideen verrät er diese und läßt sich bestechen: "'You can call that lock "Axle-grease" on that Indian account,' he said" (29). Pettigrew, der nicht "widerstehen" kann, wird so zur Personifikation des Widerspruchs zwischen Idee und Wirklichkeit, zwischen Geist und Leben selbst. Eben weil dieser Widerspruch ein universaler ist, wird der "Betrug" in der Geschichte (story) vom übergreifenden erzählenden Bewußtsein universaliert:

> ... leaving in fact the whole race of man, as long as it endured, forever and irrevocably fifteen dollars deficit (35).

Das Problem, das der Gemeinschaft entstanden war, ist ein allgemeinmenschliches, nämlich zu leben im Widerspruch zum geistigen Anspruch der selbstgesetzten Ideale. Man sieht, das Prinzip Geist "problematisiert" das Leben. Umgekehrt setzt sich das praktische Leben einfach über abstrakte Ideen hinweg, umgeht diese, wie die Geschichte (story) zeigt. Das

nach Idealen ausgerichtete Dasein aber verletzt selbst Lebensphänomene.

Eine solche Verletzung im Sinne der Ausbeutung anderer Individuen setzt sich beim Bau des Gerichtsgebäudes und der "Stadt" Jefferson fort. Grenier und Sutpen, die ersten Sklavenhalter, stellen "two gangs" (39) Negersklaven zum Städtebau zur Verfügung. Wie verworren das Rechtsbewußtsein schließlich ist, zeigt sich darin, daß es allen, mit Ausnahme der Sklavenhalter selbst, als "paradox" erscheint, wenn Schwarz und Weiß (vor allem wohl Weiß mit Schwarz) "zusammenarbeiten":

> ...(this paradox too to anyone except men like Grenier and Compson and Peabody ...: black and white, free and unfree,[46] shoulder ... to shoulder ... as if they had the same aim and hope (39) the slave's simple child's mind had fired at once with the thought that he was helping to build the biggest /edifice/ he had ever seen..) ..., bigger than any because it was the sum of all and, being the sum of all, it must raise all their hopes and aspirations ...(4o).

Die Einfalt des Lebens in der Gestalt des Negers wird ganz selbstverständlich für den ideellen Entwurf des Weißen verbraucht, verbraucht für ein abstraktes Ziel, nämlich die Verwirklichung des "Symbols" des kollektiven Traumes des weißen Mannes, in sich selbst widersprüchlich und daher irrational. Der Schwarze darf daran nur als Arbeitssklave für den Aufbau teilhaben. Der rein irrationale Lebenstrieb des Negers projiziert somit die Hoffnungen des Ausgebeuteten und Unfreien in jenes Courthouse, sie vereinen sich dort mit dem geistig bestimmten Streben des Weißen. Das Courthouse enthält damit den Widerspruch zwischen geistigen ideellen Ansprüchen und irrationalen Lebensäußerungen. Diese Paradoxie fällt keinem in diesem gesellschaftlichen Gesamtraum auf. Als dargestellter gelebter Raum enthält er den geistigen Anspruch des weißen Mannes, wobei sich Anspruch und Irrationalität eigener Lebensäußerungen im "Traum" manifestieren. Als ein gelebter Raum enthält er ebenso die rein irrationalen Lebensäußerungen des Schwarzen, die Hoffnungen des leidenden Lebens. Der Leser kennt das Paradoxe, das das Gerichtsgebäude als erzählter Raum repräsentiert. Als solcher ist es damit identisch mit den jeweils "höheren" Räumlich-

keiten: Golden Dome, Capitol in Washington und einem möglichen "Capitol" der Welt. Als Ausdruck eines universalen Paradox ist das Gerichtsgebäude daher "the sum of all". Es ist zugleich formale "Einheit" des tiefenstrukturellen Widerspruchs.

Die prinzipielle Identifizierung der genannten Räumlichkeiten ist vom erzählenden Bewußtsein intendiert. So wie für das Capitol in Washington stellt ein "französischer" Architekt die Baupläne für das Gerichtsgebäude her. (s. 35) Vor allem ist die Beschreibung des fertigen Gebäudes eine Wiederholung der Beschreibung des "golden dome"[47]. Die Metaphorik beider Beschreibungen wären austauschbar ohne wesentlichen Sinn zu entstellen:

> above all, the courthouse: the centre, the focus, the hub; ... looming in the centre of the county's circumference like a single cloud in its ring of horizon ... symbolic and ponderable (38).

Das Bauwerk ist die räumlich-formale Einheit des Widersprüchlichen, nämlich der herrschenden staatstragenden Rechtsordnung und den irrationalen Lebensäußerungen. Es ist also Ausdruck des Widerspruchs und der Einheit der tiefenstrukturellen Opposition:

> ...symbolic and ponderable, tall as cloud, solid as rock, dominating all: protector of the weak, judiciate and curb of the passions and lusts, repository and guardian of the aspirations and the hopes (38).

Kennzeichen des Symbols ist es, Rationales und Irrationales, Bewußtes und Unbewußtes zu vereinen. Das Gerichtsgebäude ist daher mit Faulkner adäquat als Symbol zu bezeichnen. Da der Widerspruch, den es vereint, ein archetypischer ist, nämlich der zwischen dem geistig Ideellen und dem lebendig Triebhaften und Unbewußten, ist das Gerichtsgebäude ein mythisiertes Symbol.

Die Stadt, die um dieses "courthouse" herum entsteht, ist die gesellschaftliche Einheit eines voll funktionsfähigen Kulturraumes, "herausgebaut" aus dem ihn umgebenden ungeordneten "wilden" Naturraum, wobei dieser polare räumliche Gegensatz in der künstlichen politischen Einheit des "county" zusammengefaßt bzw. formal vereint ist. Im Gegensatz zur Wildnis ist das Strukturprinzip dieses Kulturraumes die

festgefügte dauerhafte Ordnung. Ordnung ist ein geistiges Prinzip. Es ist direkt verkörpert in dem architektonischen "Entwurf", nach dem die Stadt gebaut ist:

> ...the architect laid out .. the irrevocable design not only of the courthouse but of the town too:... a Square, the courthouse in its grove the centre; quadrangular around it, the stores,... the offices of the lawyers and doctors and dentists, the lodge-rooms and auditoriums, above them; school and church and tavern and bank and jail each in its ordered place (37).

Die einzelnen Räumlichkeiten wiederum sind funktionale Einrichtungen entweder für geistige gesellschaftliche Ansprüche (courthouse, lawyer offices, auditoriums, school, church, jail, bank) oder für die lebendigen und alltäglichen Bedürfnisse (stores, doctor offices, dentist offices, lodge-rooms, tavern). Auch die menschlichen Bedürfnisse sind also "räumlich" geordnet. In der "geistigen Ordnung", wie sie im Stadtplan und in der Stadt selbst als Ausdruck dieses Planes manifest wird, liegt eine "Unwiderruflichkeit" ("irrevocable design"). Darin ist inhärent ausgesagt, daß eine Veränderung der Struktur des Raumes nur "gewaltmäßig" möglich ist. Der Entwurf ist künstlich. Die Stadt ist nicht organisch gewachsen - ("over-night it would become a town without having been a village" (8) -. Der Plan beruht auf einem "geistigen" Geschichtsentwurf, und wenn Natur "Geschichte" wird, ist die weitere Entwicklung "unwiderruflich". Der Begriff "Geschichte" ist bei Faulkner immer mit "Stadt" zu verbinden.[49]

Der geistig-architektonische Entwurf wiederholt das archetypische Koordinatenschema der mythischen Weltsicht: das Kreuz. Die Straßen zeichnen auch die Bewegungsrichtungen durch den Naturraum. Das Straßennetz legt sich wie eine "Greifhand" über die Wildnis

> the four broad diverging avenues straight as plumb-lines in the four directions, becoming the network of roads ... until the whole county would be covered with it: the hands, the prehensile fingers, clawing dragging lightward out of the disappeared wilderness year by year (37).

Als ein solcher ordnungsgemäß strukturierter Kulturraum ist er ausdrücklich "weißer" Geschichtsraum:

> a white man's land; that was its fate, or not even fate but destiny..."(37).

Der Weiße bringt die Geschichte, die Geschichte eröffnet die

fundamentalen Widersprüche zwischen Kultur und Natur, Zivilisation und Wildnis, zwischen Gesellschaft und Individuum, zwischen ideellen Entwürfen und lebendiger Wirklichkeit. Daß die Ursache der geschichtsnotwendigen und daher "schicksalshaften" Geschichtskrise im unrealistischen geistigen Anspruch den Geschichtsträgern nicht bewußt wird, wird die Schuld an der Niederlage den Lebensträgern - genannt "the lesser bones and flesh" - zugeschrieben. Der Traum selbst wird als "unschuldig" erklärt:

> a failure not of his pride /Sutpen repräsentiert das geschichtliche Kollektiv/ nor even of his own bones and flesh, but of the lesser bones and flesh which he had believed capable of supporting the edifice of his dream (2oo).

So wiederholt sich das, was schon mit dem Golden Dome von Jackson geschehen ist. Das Courthouse als von der Gemeinschaft idealisierter Raum wird auch die große Krise überstehen:

> when in 63 a United States military force burned the square and the business district, the courthouse survived...harder than axes, thougher than fire, more fixed than dynamite ... centennial and serene above the change (43/44).5o

Amerika als Ganzes und das gesamte Universum haben allerdings die kollektive Krise, die totale Niederlage noch nicht erlebt. Im universalen Anspruch Faulkners, verbunden mit seinem kosmischen Identitätsdenken, liegt daher auch etwas moralisierend Prophetisches verborgen.

2.5 Jail

Die USA umfassen geographisch Washington und dieses das Capitol. Die USA umfassen andererseits Mississippi und dieses Jackson und "The Golden Dome". Mississippi umfaßt seinerseits wiederum Yoknapatawpha County und dieses Jefferson, dieses wiederum das Courthouse. Die Räume werden weiter in sich verschachtelt. Das viel kleinere "Jail" (179) ist der historische "räumliche" Ausgangspunkt für den Bau des Gerichtsge-

bäudes und der Stadt Jefferson. Als gelebte Räumlichkeit enthält es das politisch-rechtliche Selbstverständnis der Gesellschaft. Als erzählter Raum in der Funktion der Verweisung auf universale Gegensatzstrukturen umfaßt es jedoch als Mikrokosmos den ganzen übrigen Makrokosmos. Dies wird verdeutlicht durch die Tatsache, daß das "jail" zugleich als älter und jünger als das Courthouse, als die Stadt selbst beschrieben ist:

> So, although in a sense the jail was both older and less old than the courthouse, in actuality, in time, in observation and memory, it was older even than the town itself ...(179).

Das Gefängnis wird vom übergreifenden Erzähler zum außer- und übergeschichtlichen "Erlebnissubjekt" vermenschlicht. Es tritt aus der Kausalität der Geschichte und wird zum objektiven Beobachter, der aus seiner tatsächlichen Geschichtserfahrung authentisches Wissen und Zuständigkeit beanspruchen kann:

> And so, being older than all, it had seen all ... (18o)
> ... the jail watching ... just by cognizance from a block away (193).

Das Gefängnis ist, erzählperspektivisch gesehen, tatsächlich ein "allwissender auktorialer" und zugleich ein "personaler Erzähler".[5o] Es steht als Erzähler dem übergreifenden erzählenden Bewußtsein ebensonahe wie dem Erzählten selbst als "persönlicher" Beteiligter. So "beinhaltet" das Gefängnis Anfang und Ende des Geschichtsraumes Yoknapatawpha County und Jefferson, es enthält die "Zeit" und die räumlichen Veränderungen in der Zeit, es enthält die gelebte Zeit, die Zeitlichkeit des Menschen, sein Vergehen, sein künftiges Werden und sein Vergangensein. Es enthält also als Summe des Gesagten das geschichtliche "Was":

> ... it had seen all: the mutation and the change: and, in that sense, had recorded them ... invisible and impacted, not only beneath the annual inside creosote-and-white wash of bullpen and cell, but on the blind outside walls too, ... not only the scrawled illiterate repetitive unimaginative doggerel and the perspectiveless almost prehistoric sexual picture-writing, but the images, the panorama not only of the town but of its days and years until a century and better had been accomplished, filled not only with its mutation and change from a halting-place: to a community: to a settlement: to a village:to a town, but with the shapes and motions, the ges-

> tures of passion and hope and travail and endurance, of the men and women and children...long after the subjects which had reflected the images were vanished and replaced and again replaced, as when you stand say alone in a dim and empty room and believe, hypnotized beneath the vast weight of man's incredible and enduring Was ... (180).

Das Gefängnis als tatsächlich anorganischer Raum belebt sich, "hypnotisiert" den Betrachter. Der Betrachter tritt in den Bann der Geschichte, gebannt von ihr wie der Beteiligte der Geschichte,gebannt von seiner Geschichtlichkeit, seinem Leiden im Vergehen. So erweckt das "Erzählsubjekt" als ein Beobachter, der den Leser in seinen Bann zieht, den geschichtlichen Ablauf. Es läßt die Geschichte an seinem geistigen Auge nochmals vorüberziehen.

Das Gefängnis beobachtet den Anfang in der Frontierepoche:

> (the jail) watched them all, red men and white and black - the pioneers, the hunters, the forest men with rifles, who made the same light rapid soundless toed - in almost heel - less prints as the red men they dispossessed ... the husbandman printing deep the hard heels ... (183), who dispossessed the forest man ... with his saw and axe ... then the land speculators and the traders in slaves and whiskey ... and the politicians who followed the land speculators ...; watching (the jail) them all, from the first innocent days when Doctor Habersham and his son ... (184).

Das Gefängnis erlebt also die "Enteignung" der Eigentümer des Naturraumes. Es erlebt den geschichtlichen Aufstieg Jeffersons vom Tage "Null" der Geschichte ("first innocent days") als ein "Aufsteigen" des Kosmos aus dem Chaos der Lebensfülle der Wildnis:

> ... rising sunward and airward out of swamp and morass ... thrusting and down brake and thicket, bayou and bottom and forest, along with the copeless denizens - the wild men and animals - (188)

Aus dem Naturraum entsteigt der Kulturraum, und zwar der Kulturraum schlechthin; mit seinem in der Tat "kosmischen" Zentrum, dem Courthouse.

> no longer even watching now, merely cognizant, remembering: only yesterday was a wilderness ordinary, a store, a smithy and already today was not a town, a city, but the town and city: named; not a courthouse but the courthouse (188).

"Tideless in that backwash, insulated by that city block of space from the turmoil of the town's birthing" (187), erlebt das Gefängnis die Geburt der Stadt und die Entwicklung des

aristokratischen Gesellschaftssystems auf der Grundlage des allesverändernden Baumwollanbaus:[51]

> an economy: Cotton: a king: omnipotent and omnipresent: a destiny of which (obvious now) the plough and the axe had been merely the tools; not plough and axe which had effaced the wilderness, but/ Cotton ... altering not just the face of the land, but the complexion of the town too, creating its own parasitc aristocracy not only behind the columned porticoes of the plantation houses, but in the counting-rooms of merchants and bankers .... (19o/191).

Die parasitische Ausbeutung des Naturraumes und seiner Lebensphänomene führt in die Krise. Die Vernichtung des Naturraumes führt schließlich zur Vernichtung des Kulturraumes und seiner eigenen Lebensäußerungen. Im Zenit der geschichtlichen Aufwärtsentwicklung, des kulturellen "Höhenfluges", liegt daher zugleich die dramatische tragische Peripetie von Jefferson als geschichtlichem Handlungsraum. Der noch siegesbewußte Eintritt in den Krieg am 18. April 1861 ist daher zugleich der Anfang vom Ende. Das Gefängnis weiß auch diesen Zusammenhang - "the jail watching that too but just by cognizance from a block away ..." (193) - Die Gesellschaft, der ganze "Süden" kennt allerdings den notwendigen Zusammenhang zwischen Höhenflug und Fall nicht:

> At which moment the destiny of the land, the nation, the South, the state, the county, was already whirling into the plunge of its precipice, not that the state and the South knew it, because the first seconds of fall always seem like soar ... the falling body reversed during that second by transubstantiation into the upward rush of earth; a soar, an apex, the South's own apotheosis of its destiny and its pride ... (193).

Der geschichtliche Stolz aber beruht auf dem geistigen Anspruch, denn nur als solcher kann er "apotheotisch" sein. Das "geistige" Prinzip ist die Ursache des geschichtlichen "Himmelfluges" des Südens,[52] dem der Sturz in die Tiefe folgen muß. Das Prinzip "Geist" im Widerspruch mit der realen "irdischen" Lebenswirklichkeit ist Auslöser der tragischen Bestimmung ("destiny").

Im Moment der Peripetie bricht die geschichtliche Dynamik der Stadt ab. Alle "Bewegung", die den Kulturraum entstehen ließ, steht still. Die dynamische Raum-Zeit-Ereignis-Wirklichkeit ist verwandelt in einen Zustand reiner "Statik"[53] im

tatsächlich unendlichen Raum ("space"), der im Gegensatz zur ungeordneten "Lebensfülle" (Pleroma) der Wildnis jetzt nichts anderes bedeuten kann als die chaotische "Leere" (Kenoma):

> and now not only the jail but the town too hung without motion in a tideless backwash: the plunging body advanced far enough now into space as to have lost all sense of motion ... all increment of the vast increaseless earth: a town of old men .... static in quo (194).

Dann fällt der Geschichtsraum in sich zusammen. Er brennt:

> ...two nights later, it was on fire (the Square, the stores and shops and the professional offices), gutted ..., the blackened jagged topless jumbles of brick wall enclosing like a ruined jaw the blackened shell of the courthouse...(195).

Er wird von der "lebensvernichtenden Kraft"[54] des Feuers zerstört. Der Kontrast von Feuer und Schwarz der Ruinen erinnert an H. Boschs (vor 1460 - 1510) berühmtes "Höllenbild".[55] Dabei erhalten die Ruinen menschliche Züge. Die eingestürzten Mauern werden zu einem zerbrochenen Kieferknochen. Für den Leser wird ein Raumbild anschaulich, das eine manieristische Belebung erhält, wie sie am bekanntesten der Manierist G. Arcimboldi (1527 - 1598) seinen sog. "anamorphotischen anthropomorphen Landschaften"[56] verliehen hat. In ihnen ist die menschliche Gestalt durch die Landschaftsformen gegeben.

Der Satz, "so Jefferson and Yoknapatawpha County had mounted Golgatha" (196), universaliert "typologisch" das für diesen partikularen Geschichtsraum endzeitliche Feuer, das wiederum eine Analogie zu dem Mythologem der "apokalyptischen Ekpyrosis"[57] ist. Der Geschichtsraum Jefferson erwies sich als zyklischer Prozeß vom Chaos ins Chaos. Als der "weiße" Mann vom Krieg in die zerstörte "Heimat" zurückkehrt, sieht er sich nun seinem eigenen Raum entfremdet:

> the men of '65 returning to find themselves alien in the very land they had been bred and born in and had fought for four years to defend (197).

Aber auch hier "entsteigt" von neuem der Geist dem Chaos im überdauernden Traum, der sich im restaurierten Courthouse manifestiert (s. 199/200).

Die Antiklimax dauert bis zum Ende des Jahrhunderts. Dann ist der dramatische Kreislauf der Geschichte eines sich gei-

stig entwerfenden Kollektivs geschlossen. Der Entwurf, "the irrevocable design" der Stadt, verlangt auch den "räumlichen" Ausdruck des Schlußpunktes - der zugleich den Anfang einer neuen Geschichtsepoche darstellt -, das gegenständliche Denkmal im Raumzentrum:

> ... the old four ruined years ... had annealed back into the earth; twenty-five and then thirty-five years; not only a century and an age, but a way of thinking died; the town itself wrote the epilogue and epitaph: 19oo ... the marble effigy (2o1).

Es steht vor dem Courthouse. Ebenso wie das Courthouse als gelebte Räumlichkeit den idealisierten Traum darstellt, so geht dieses Denkmal als plastischer künstlerischer Gegenstand in der Funktion auf, den Triumph jenes idealistischen Geistes in der Niederlage darzustellen, der überlebt. Ebenso wie das Courthouse renoviert wird, weil das Kollektiv nicht weiß, daß der tiefere Grund des Geschichtsdramas in der Struktur dieses Geistes selbst liegt, genauso weiß das Kollektiv nicht, indem es sich das Denkmal setzt, daß das "effigy" eigentlich kein Denkmal des Kampfes und des "moralischen Sieges" gegen den Norden ist. Denn der Feind ist eigentlich nicht im Norden zu suchen, sondern im eigenen Süden, im Geiste des Kollektivs und des Einzelnen, der es trägt. Dies kommt zum Ausdruck im folgenden:

> ...neither the U.D.C. ladies who ... bought the monument, nor the architect ... nor the masons .. had noticed that the marble eyes under the shading marble palm stared not toward the north and the enemy, but toward the south toward (if anything) his own rear...(2o2).

Faulkner beläßt daher den gelebten Raum - der hier die reduzierte Form eines gegenständlichen Standbildes hat - nicht in seiner für das Kollektiv allegorischen Bedeutung "Triumph des Soldaten", sondern macht es als erzählten Raum für den Leser zum Symbol, indem er einerseits den Widerspruch zwischen allegorischem Zeichen und Bezeichnetem aufdeckt (die Konsequenz allegorischer Eindeutigkeit verlangt ein "Deuten" in Richtung Norden) und darüber hinaus spekulative "Vielleicht-Bedeutungen" angibt:

> looking /the figure/ perhaps ... for reinforcement; or perhaps not a combat soldier at all, but a provost marshal's man looking for deserters, or perhaps himself for a safe place to run to: because that old war was dead (2o2).

Wie die geistigen Prinzipien die Krise überstehen, so übersteht auch das Gefängnis die apokalyptische Ekpyrosis und kann daher die Beobachterrolle weiterspielen:

> ... the jail, it escaped, untouched, insulated by its windless backwater from fire (195).

Personalisiert beobachtet es das Aufkommen des neuen Zeitalters,

> a new century and a new way of thinking, but of acting and behaving too ... a new time a new age (202/203).

Es beobachtet die dynamische Weitung des Raumes auf den "Schienen" des Fortschritts ("moving faster and faster" (203)):

> now you could go to bed in a train in Jefferson and wake up tomorrow morning in New Orleans or Chicago (202).

Autostraßen und Radio bedeuten die Weitung des kleinen Raumes und seinen räumlichen Anschluß an die "große, weite Welt":

> ... and thus no more Yoknapatawpha's air nor even Mason and Dixon's air, but America's: ... two thousand miles from New York and Los Angeles; one air, one nation (205).

Die Gesellschaft vergißt die eigene Legende, "forgetting that victory or defeat both are bought at the same exorbitant price of change and alteration" (206/207); denn die raumzeitliche Veränderung ist nichts anderes als das Korrelat zu den Wandlungen des menschlichen Bewußtseins bzw. seines Entwurfes.

Die universale Funktion von Yoknapatawpha County mündet schließlich ein in die jetzt auch faktische universale Ausdehnung des gelebten Raumes, so daß der Mikrokosmos mit dem Makrokosmos nicht nur sinngemäß "eins" wird:

> one nation, one world: young men who had never been farther from Yoknapatawpha County than Memphis or New Orleans (and that not often), now talked glibly of street intersections in Asiatic and European capitals (207).

Damit ist die faktische und sinngemäße Einheit mit Europa wiederhergestellt, von dem man sich 1620 vorläufig endgültig losgesagt hatte. Und mit Europa wird auch die Einheit mit der gesamten Welt und dem Universum hergestellt:

> ... one universe, one cosmos: contained in one America(208).

Das Universum ist zugleich repräsentativ in jenem "jail" verkörpert, das als gelebter und erzählter Raum die "Zeiten" überdauert bzw. die "Räume" umfaßt.

2.6 Iron Chest

Die nächstkleinere Räumlichkeit innerhalb des Gefängnisses ist die "Eisentruhe", die wiederum von sich aus als erzählter Raum auf die jeweils umfassenderen Räume verweist. In ihr ist sozusagen die Geschichtstragödie mit ihren antinomischen Widersprüchen "dokumentarisch verbrieft".

Nach der aitiologischen Geschichte hatte der Ausbruch der Banditen aus dem Gefängnis den Transport der Eisentruhe zum Gefängnis veranlaßt, womit die Entwicklungskette zur Stadtgründung ausgelöst wurde:

> ... because of a jailbreak compounded by an ancient monster iron padlock ... the box was removed to a small new lean-to room like a wood- or tool-shed built two days ago/against one outside wall of the morticed-log mud-chinked shake-down jail; and thus was born the Yoknapatawpha County courthouse (7/8).

Dieser Transport der Kiste bedeutet den Ausdruck des Erwachens des Kollektiv- und "Staats-"bewußtseins, ausgelöst durch das mit dem Ausbruch verbundene Schloßproblem:

> /~~the chest~~ 7 was moved at all for the simple reason ~~that~~ suddenly the settlement ... discovered itself faced not so much with a problem which had to be solved, as a Damocles sword of dilemma from which it had to save itself (8).

Die Kiste aber stand zuvor "in the back room of the post-office-trading-post-store" (7). Ist Pettigrew als "federal post-rider" der Vertreter der Staatshoheit, so ist das "post-office" die das staatliche Hoheitsgebiet repräsentierende Räumlichkeit. War Pettigrew "an ethical man" und als solcher der Repräsentant der staatstragenden Ideen und damit des staatlichen Rechts, so ist dieses "post-office" wiederum räumlicher Ausdruck für diese Ideen bzw. das staatliche Recht. Die Kiste aber enthält alle diese auf dem staatlichen Recht beruhenden Dokumente:

> the box containing the documents not moved from any place, but simply to one (8).

Das heißt also, die Kiste wird von dort, wo sie "sinngemäß" hingehörte, zunächst in einen eigenen Raum gestellt, als die

Wichtigkeit der Kiste in diesem Zusammenhang bewußt wird. Die Manifestation des eigenen Staatsbewußtseins - das ja unmittelbar im Zusammenhang mit der ideellen Grundlage des kollektiven "Traums" steht - im Bau des Courthouse und der Namengebung der Stadt ist zugleich auch ausgedrückt im Neubau des Gefängnisses, das ja wiederum die historische Voraussetzung für den Bau des Courthouse ist. Der "neue" Raum für die Kiste ist nichts anderes als das neue Gefängnis selbst, und zwar der im Zeichen der Stadtgründung renovierte Anbau. Das Wissen der Gemeinschaft von der Bedeutung der "iron chest" ist die Voraussetzung für den Umzug. Der Umzug vollzieht sich daher entsprechend einem zeremoniellen Ritual:

> ... and then, Ratcliffe leading something like the court chamberlain a cross a castle courtyard, cross back to the store and enter and emerge carrying the iron chest, ... the white man's slaves sweating the white man's ponderable dense inscrutable medicine into its new shrine (33).

Die Tatsache, daß Sklaven diese Kiste tragen, die die Dokumente enthält, die auf der Basis der staatstragenden Ideen formuliert sind, zeigt, daß diese kollektive Räumlichkeit -"iron chest" - als erzählter Raum auch die Negation jener Ideen repräsentiert, die praktisch auf die Verletzung der Lebensäußerungen anderer (des Negers) hinausläuft. Und tatsächlich enthält die Kiste jene Dokumente, die die Vergehen an dem Prinzip "Leben" "rechtmäßig" machen sollen, wobei der "Bundesstaat" als Garant auftritt.

> The settlement had the records; even the simple dispossession of Indians begot in time a miniscule of archive, let alone the normal litter of man's ramshackle confederation against environment - that time and that wilderness - in this case ... sheaf of land grants and patents ... and bills of sale for slaves ... and listed rewards for escaped or stolen Negroes and other livestock ... (7).

Der Leser wie der Erzähler, aber nicht das dargestellte Kollektiv, wissen, daß jene Chronik in der Truhe bereits den Widerspruch zwischen Geist und Leben enthält,der sich damit jeweils verweisend fortsetzt im Gefängnis, im Gerichtsgebäude,im County,im

Staat, in den Staaten und schließlich in jedem kollektiven Raum, wo sich "Kultur" aufbaut. Dieser Widerspruch erscheint als das vom jeweiligen Kollektiv allerdings nicht gesehene eigentliche "Damocles sword of dilemma"(8), von dem es sich selbst befreien müßte. Die Kiste enthält die schriftliche Dokumentation der partikularen Geschichte von Jefferson in der Form von "records, documents". Als erzählter Raum enthält sie Universalgeschichte, da mit der Technik der räumlichen Verschachtelung die Möglichkeit der Verweisung auf die Geschichtsstruktur immer größerer Räume mitgegeben ist. Faulkner gibt damit zugleich den Sinn dokumentarischer Geschichtsschreibung mit: nämlich die Möglichkeit a-historischer universaler Deutung des historisch partikularen Geschehens.

2.7 "Cecilia Farmer April 16th 1861"

Mit dem chiffrenhaften Schriftzeichen ist der kosmische Gesamtraum auf die kleinste räumlich-gegenständliche Einheit reduziert. Die Tochter des Gefängnisschließers hatte dieses Zeichen in die Fensterscheibe geritzt:

"Cecilia Farmer April 16th 1861" (193).

Wie die gesamte Gesellschaft als Plantagen- und Farmergesellschaft an der geschichtlichen Lebenswirklichkeit versagt hat, so auch der Gefängnisschließer. Nicht einmal fähig, die eigene Familie zu versorgen, flüchtet er in jenen Bereich, in dem es gilt, jene staatstragenden Ideen treuhänderisch zu verwalten:

> perquisite not for work or capability for work, but for political fidelity and the numerality of votable kin by blood or marriage-... - a failed farmer who was not at all the victim of his time but, on the contrary, was its master, since his inherited and inescapable incapacity to support his family by his own efforts had matched him with an era and a land where government was founded on the working premiss of being primarily an asylum for ineptitude and indigence, for the private business failures among your or your wife's kin whom otherwise you yourself would have to support -(192).

Der Nachkomme des Schließers, die Tochter, ist noch weniger fähig, sich in den lebendigen Prozeß zu integrieren. Das Mädchen erscheint allein dazu bestimmt, die eigene Lebendigkeit mehr und mehr aufzugeben und die schwindende Lebens-

kraft selbst als Zeichen zu setzen für das Versagen des Vaters an seiner "lebendigen" Berufung, nämlich Farmer zu sein:

> a frail anaemic girl with narrow workless hands lacking even the strength to milk a cow, and then capped its own vanquishment and eternal subjugation by the paradox of giving him for his patronymic the designation of the vocation at which he was to fail: Farmer (192).

Dieses Mädchen beobachtet, ebenso wie das Gefängnis selbst, vom Fenster dieses Gefängnisses, den geschichtlichen Ablauf der Ereignisse. Wie allerdings das Gefängnis als "Erzählsubjekt" personalisiert, verlebendigt wurde, so wird dieses Mädchen entpersonalisiert, es erscheint im Fensterrahmen des Gefängnisses "bildlich" vergegenständlicht. Der Grad der Lebendigkeit des "anorganischen" Gefängnisses scheint gleich mit dem Grad der "Erstarrtheit" des "organischen" Lebens im Mädchen:

> ...a window in which mused hour after hour and day and month and year, the frail blonde girl not only incapable of ../.. helping her mother cook but even of drying the dishes after her mother ... washed them - musing, not even waiting for anyone or anything, as far as the town knew, not even pensive as far as the town knew: just musing amid her blonde hair in the window facing the country town street, day after day, and month after month and-...- year after year ...(192/193).

Ebenso wie das Gefängnis erscheint sie von außen unbelebt, gegenständlich, beide aber sind innerlich, insgeheim "beseelt". Diese Beseelung äußert sich beim Gefängnis in seiner anthropomorphen Beobachtungsgabe, beim Mädchen darüberhinaus in einer Meditationsgabe und in einem spontanen Ausdrucksakt,

> inscribing at some moment the fragile and indelible signature of her meditation in one of the panes of it (the window): her frail and workless name, scratched by a diamond ring in her frail and workless hand, and the date:Cecilia Farmer April 16th 1861 (193).

Es ist der Name des Mädchens, "Farmer", der an das Versagen des Vaters, ja des gesamten Südens erinnert. Denn das Datum ist zugleich das Datum des Angriffs des Südens auf die Nordstaaten,[58] der ja die große Niederlage einleitete. Dieses Zeichen wird für den, ja jeden interessierten Besucher der Gegenwart der "magische" Schlüssel zur Geschichte Jeffersons und des ganzen Südens. In der Geschichte (story) kommt dieser Besucher tatsächlich ("1951")(s. S. 212),

> to try to learn, comprehend, understand what had brought your... friend ... to elect to live here as not specifically here, of course, not specifically Jefferson, but such as here, such as Jefferson (212).

Die magische Bann- und Suggestivkraft der Schriftzeichen löst bei dem Besucher permanent Fragen an den Reiseführer ("your host guide") (216) aus. Der Leser weiß aber, daß dieses Zeichen jeden möglichen, jeden künftigen Besucher ebenso in seinen Bann ziehen wird. Denn die Schriftzeichen überdauern als "gelebte" Räumlichkeiten" (jetzt im Sinne von gegenständlich-zeichenhafter Gegebenheit) auch in ihrer äußeren Erscheinungsform alle übrigen Räumlichkeiten des umfassenden Geschichtsraumes, der der gewaltmäßigen Vernichtung und atmosphärischen Zerstörung, zumindest äußerer Veränderung unterworfen wurde. Lediglich "courthouse" und "jail" blieben im wesentlichen bestehen, wenn auch nicht ganz unbeschadet:

> not merely the pane, but the whole window, perhaps the entire wall, may have been removed and embalmed intact into a museum by an historical...club...: only that window-pane bearing that girl's name and the date is that old, which is enough;... bearing a few faint scratches apparently no more durable than the thin dried slime left by ... a snail, yet which has endured a hundred years(212/213).

Das Schriftzeichen beginnt sich unter dem Blick des Betrachters zu verlebendigen. Die Bannkraft des Zeichens und die Vorstellungskraft vereinen sich in der Intensität des unmittelbaren Erlebens vergangener Geschichte. Das Erlebnis in der Darstellung hat dabei die Form eines "flashforward", einer "interruption of present events by a past event which is consciously experienced by the character [Besucher] as a present event".[59] Vergangenheit wird unmittelbar Gegenwart und füllt, "verlebendigt", den Raum:

> the faint frail illegible meaningless even inferenceless scratching on the ancient poor-quality glass you stare at, has moved, under your eyes seeming actually to have entered into another sense than vision: a scent, a whisper, filling that hot cramped strange room ... speaking, murmuring, back from, out of, across from, a time as old as lavender, older than album or stereopticon, as old as daguerreo-type itself (213/214).

Das durch das magische Zeichen beim Besucher ausgelöste Sich-Versenken in die Vergangenheit trägt zum Verstehen bei:

> but by now you had not only already begun to understand why your...friend...had elected...such as Jefferson...

> you had hear that voice ... louder than all the seethe ... of frying fat (214).

Das Sichversenken in das Schriftzeichen ist die Voraussetzung der weitergehenden eigenen subjektiven Deutung des "Gehörten", des Vorgestellten:

> so you ask the questions, not only which are expected of you, but whose answers you yourself must have if you are to get back into your car../.. to get on to wherever it is you had started (214/215).

Der Besucher gibt sich diese Deutung. Sie stimmt mit der mythologisch archetypischen Interpretation des geschichtlichen Dramas überein. Die Tiefenstruktur des Geschichtsraumes, die Opposition Geist - Leben, wird dabei bestätigt: Der Besucher (als Mann) sieht in dem Mädchen (als Frau) jenes Prinzip, das als Ursache der geschichtlichen Tragödie gelten soll. Sie wird für ihn zum Bild der die geistig bestimmten Ziele zerstörenden Gegenkräfte, "requiring all the will and hope and dream and imagination of all men"(218). Als "Mann" allerdings muß er Ursache und Wirkung verwechseln. Denn der geist-männliche Geschichtsentwurf ist die tieferliegende Ursache der Tragödie, da er die Mißachtung der Lebensphänomene fordert.

Der "weiße" Geschichtsraum wird richtig als Konzeption des Mannes, als "Patriarchat", verstanden. Das Patriarchat aber bedingt die Auflösung des "Matriarchats", und "matriarchalisch" ist bei Faulkner immer die Erde als Naturraum mit den Zügen der mutterhaften, fruchtbaren Frau.[60] Da sie sich aber "rächt", nimmt sie für den Mann die Züge der "furchtbaren, bösen Mutter" an. Sie erscheint dem Besucher (als Mann) im mythologischen Bild der männerschlingenden Lilith.

So verbannt der vom Zeichen "gebannte" Mann die Tragödie in den Archetyp, den er im Gesicht des Mädchens verkörpert sieht.

> Not that face ... no symbol there of connubial matriarchy, but fatal instead with all insatiate and deathless sterility ...simply requiring it, requiring all - Lilith's lost and insatiable face drawing the substance... of all men... into that one bright fragile net and snare ... demon-nun and angel-witch; empress, siren, Erinys: Mistinguette (218/219).[61]

Die Opposition Geist - Leben nimmt hier bereits die Form der Opposition Mann-Frau an. Das Prinzip Leben (Frau) geht aus dem Antagonismus offensichtlich als rächender Sieger hervor.

Es erscheint im Mythologem der Lilith. Die "Anämie" des Mädchens aber weist darauf hin, daß das Prinzip Leben im Kampf mit dem Geistprinzip einen lebendigen Energieverlust erleidet. Das "Leiden" ist für Faulkner auch die spezifische Lebensäußerung des Menschen. (s. "endurance and passion and sacrifice" usw.)

Das Sichversenken im Zeichen in einem magischen Imaginationsakt hat dem Besucher in einer Art "Epiphany experience" die universale Gültigkeit, die Wahrheit der Geschichtswirklichkeit erkennen lassen. Er weiß jetzt, warum sein Freund so einen Ort wie Jefferson ausgesucht hat, um hier zu leben. Diese Erkenntnis ist verbunden mit der Erkenntnis der eigenen "Möglichkeit", das Wesen der Dinge überhaupt zu erhellen. Diese Möglichkeit sieht der Besucher in seiner "Imagination", die hinter dem partikular Historischen das a-historische Wahre sieht:

> so limitless in capacity is man's imagination to disperse and burn away the rubble-dross of fact and probability, leaving only truth and dream (219/22o).

Dies ist ein Wahrheitsbegriff, in dem "Wahrheit" auf der Verbindung von "romantischer" Imagination mit mythischem Identitätsdenken beruht. Der Besucher "bedient" sich wie der übergreifende Erzähler dieses Denkens. Alle möglichen partikularen Raum-Zeit-Ereignis-Wirklichkeiten werden zu einer einzigen. Das heißt, daß sich objektiver Raum und objektive Zeit auflösen:

> ... back into the United States; not that it matters, since you know again not that there is no time: no space: no distance (22o).

Die Erkenntnis der Identität der Struktur aller Geschichtsräume wird erweitert durch die Erkenntnis der Identität des eigenen individuellen Ichs mit der gesellschaftlichen, mit der menschheitlichen Geschichte. Diese identifizierende Vereinigung der "Vielheit" der Gesamtwelt wird in einem magischen Versenkungsakt geleistet. Jene Schriftzeichen sind das Objekt der Versenkung, sie sind auch die formale Einheit der Vielfalt der Welt:

> a fragile and workless scratching almost depthless in a sheet of old barely transparent glass, and (all you had to do was look at it a while; all you have to do now is remember it) there is the clear undistanced voice ...

from the long long time ago: 'Listen, stranger; this was myself: this was I'(22o).[62]

3. "Kilroy was here"

Die Vereinheitlichung der Vielfalt Welt auf ein Wesentliches ist ein spezifisch mythischer Beziehungsvorgang:

> Die Beziehungen, die /der Mythos/ setzt, sind so geartet, daß durch sie die Glieder, die in sie eingehen, nicht nur ein wechselseitiges ideelles Verhältnis eingehen, sondern daß sie geradezu miteinander identisch, daß sie ein und dasselbe D i n g werden. Was sich nur immer im mythischen Sinne miteinander "berührt" - mag diese Berührung als räumliches oder zeitliches Beieinander oder als irgendeine noch so entfernte Ähnlichkeit ... verstanden werden - das hat im Grunde aufgehört ein Vielartiges und Vielfältiges zu sein; es hat eine substantielle Einheit des Wesens gewonnen."[63]

Diese Vereinheitlichung der Vielfalt der Welt ist zugleich ein künstlerischer, ein formal-ästhetischer Akt. Das formale Zeichen ist als "präsentatives Symbol"[64] die formale Einheit der Vielfalt. Die Subjekt-Objekt-Schranke, die Ich-Welt-Schranke scheint "magisch" aufgehoben. Diese Zeichensetzung soll auch die Zeitlichkeit des Künstlers selbst überwinden; der Künstler will durch Zeichensetzung "unsterblich" werden: Faulkner selbst hat diese Motivation bestätigt:

> The aim of every artist is to arrest motion, which is life, by artificial means and hold it fixed so that a hundred years later, when a stranger looks at it, it moves again since it is life. Since man is mortal, the only immortality possible for him is to leave something behind him that is immortal since it will always move. This is the artist's way of scribbling, 'Kilroy was here' on the wall of the final and irrevocable oblivion through which he must someday pass.[65]

Vergleicht man dieses "Kilroy was here" mit jenem "scratching on the window pane", so kann angenommen werden, daß Faulkner im Kritzeln des Mädchens den Akt "direkter Setzung" des Künstlers beschrieben hat. Er sublimiert die Tragödie seiner Weltsicht in der reinen Form der Zeichensetzung. Ebenso klar wird, daß jener Besucher, der das Zeichen liest, nichts anderes repräsentiert als den "Leser" oder Interpreten des künstlerischen Zeichens. So ist das Mädchen das dem übergreifenden erzählenden Bewußtsein am nächsten stehende Medium.

Ebenso wie in dem Prolog "The Jail" das Gefängnis die ästheti-

sche Funktion erfüllt, die Geschichte des County zu schildern und zur Universalgeschichte zu verallgemeinern, so ist jenes Mädchen die Personifikation dieser reinen Funktion. Es vermittelt selbst noch den Vorgang künstlerisch ästhetischer Vermittlung, der "Zeichensetzung".
Mit der Setzung dieses Zeichens ist die letztmögliche ästhetische Reduktion von Raum überhaupt vollzogen - sie ist inhaltlich vollzogen durch die apokalyptische Vernichtung des umfassenden Geschichtsraumes. Die Größe des dargestellten Raumes als nennbarer Raum ist abgelöst durch die Winzigkeit des Zeichens. Der Raum in seiner quantitativen und geschichtlichen Weite wird ersetzt durch die Vergrößerung der beinahe mikroskopischen Einzelheit.
Vom Raum als Anschauungsraum ist das "eindimensionale" Detail[66] übriggeblieben. Es springt gleichsam magisch ins Auge. Der umfassende Gesamtraum verschwindet, wird aufgezehrt, indem sich das Zeichen verselbständigt, aber die Sinnstruktur des übrigen Raumes mitbeinhaltet. Das Zeichen bedeutet daher höchstmögliche Abstraktion von Sinn und Ausdrucksgehalten in kleinstmöglicher Einheit des Konkreten. Man sieht, Abstraktes und Konkretes, das heißt nichts anderes als Geist und Leben, sind formal vereint. Ebenso wie das Mädchen das Geschichtsdrama, das durch die Opposition Geist - Leben ausgelöst worden war, in ein magisches Zeichen gleichsam verbannt. det, so " bindet " Faulkner ins formale Zeichen im Sinne der "unity-of-duality" den Widerspruch zwischen Geist und Leben als Daseinstragödie überhaupt. Dem Leser (bzw. Besucher) ist es nach Faulkner aufgetragen, die universale Daseinstragödie zu "klären", und zwar dadurch, daß er das künstlerische Zeichen, mit der gleichen Imagination, die dem Künstler eigen ist, nämlich der "limitless imagination"(219), deutet. Die Hilfe des Sprechzusammenhangs, den der "fiktive Erzähler" aufstellt, darf und muß dabei in Anspruch genommen werden. In der Erzählung ist auch dieser gleichnishaft dargestellt. Er ist verkörpert durch den "host(guide)"(216), der dem Besucher (Leser) die Informationen liefert, damit sich diesem durch Versenken ins Bild die "wahre" Vision eröffnet.

§ 2. Der "weiße" Gesellschaftsraum in seiner Alltäglichkeit und Dramatisierung (INTRUDER IN THE DUST)

Der Gesellschaftsraum als "weißer" Geschichtsraum ist ein durch das Prinzip Geist problematisierter Raum mit einem dramatisch-tragischen Geschichtsverlauf. In diesem Kapitel fragen wir nach dem "weißen" Gesellschaftsraum in seiner alltäglichen Gegenwärtigkeit als gesellschaftlicher Lebensraum,[1] bzw. seiner Darstellung als " erzählter Raum".
In den Mittelpunkt dieser Betrachtung stellen wir den Roman INTRUDER IN THE DUST (1948)[2], in dem die Darstellung des Gesellschaftsraumes in seiner alltäglichen Gegenwärtigkeit besonders relevant wird. Das Buch ist eigentlich ein "analytischer" Kriminalroman. Ein weißer Holzhändler wird ermordet aufgefunden. Lucas Beauchamp, ein Mischling, gerät unter dringenden Mordverdacht, da er bei der Leiche mit noch rauchender Pistole angetroffen wird. Die weiße Gemeinschaft sammelt sich zum Lynchmord. Chick Mallison, ein sechzehnjähriger Junge, ist der einzige, der sich erst gefühlsmäßig, dann entschieden mit dem Neger solidarisiert. - Vor vier Jahren war Chick nach einem Sturz in einen vereisten Bach von der Negerfamilie Beauchamp gepflegt worden, was bei ihm die Frage nach der menschlichen und gesellschaftlichen Beziehung zum "Neger" auslöst. - Jetzt greift er selbst in die Beziehung Gesellschaft - Neger ein, als gerade jener, der ihn gepflegt hatte,in der Gefahr schwebt, gelyncht zu werden.
Mit einem Negerjungen, Aleck Sander, und der siebzigjährigen Miss Habersham öffnet er nachts das Grab des Ermordeten. Aber nicht der Erschossene, sondern eine andere Leiche liegt im Grab. Mit dem Sheriff zurückgekehrt, entdeckt man, daß jetzt das Grab leer ist. Man findet die Leichen im Ufersand des Flusses. Von der Schußwunde des ersten Toten wird auf die Waffe, von der Waffe auf ihren Besitzer, vom Besitzer richtig auf den wahren Mörder geschlossen. Der Erschossene ist der Bruder des Mörders, der den Verdacht auf Lucas gelenkt hatte. Die zweite Leiche ist der erschlagene Erpresser, der versucht hatte, den Erschossenen zum Sheriff zu bringen und den Mörder anzuzeigen. Der Mörder begeht Selbstmord. Lucas wird freigelassen.

Der Roman ist nicht bloß spannende Unterhaltungsliteratur. Er diskutiert vor allem in der literarischen Form des Detektivromans die Auseinandersetzung zwischen dem Kollektivverhalten der Weißen und Vertretern der anderen Rasse. Der zentrale "point of view" aber ist Chick Mallison, der dieser weißen Gesellschaft selbst angehört, der sie aber grundsätzlich in Frage zu stellen beginnt, sich damit außerhalb dieser Gesellschaft stellt. Er wird zum selbstbewußten Individuum, das sich in dieser Rolle von einem entindividualisierten Kollektiv bedroht weiß, der sich aber auch gerade auf dieser Grundlage mit dem bedrohten Neger solidarisiert. Aus dem Verhältnis des an der Handlung beteiligten und zugleich beobachtenden personalen Erzählsubjekts zu der Gesellschaft und ihrem Verhalten gegenüber Andersfarbigen ergibt sich die Darstellung des Gesellschaftsraumes in seiner jeweils gegenwärtigen Situation. Die Erscheinungsformen des alltäglichen Gesellschaftsraumes bestimmen sich daher aus der Sicht des Individuums nach zwei prinzipiell gegensätzlichen Beziehungswerten gegenüber dem Individuum: zum einen nach dem Anschein der gemeinschaftlichen Friedfertigkeit, ja illusionären Idylle, zum anderen aber nach einer potentiell immer vorhandenen Bedrohung für das Individuum, die sich als fanatische Aggressivität äußern kann. Dieser Fanatismus ist fehlgeleitete Emotionalität auf der Grundlage eines "geistig" ideellen Anspruchs, nämlich formal "Recht" zu tun, in Wahrheit aber Lebensrechte zu verletzen, dieses "Unrecht" aber nicht einzusehen, sondern mit der gleichen formalen Rechtslogik zu rechtfertigen, oder wenn dies nicht möglich, es einfach durch Vernichtung des "Opfers" auszulöschen. So ist es für die Gesellschaft immer wichtiger, "formal" recht zu haben, als "inhaltlich" recht zu tun. Gavin Stevens, der Anwalt des Negers und Onkel Chicks, sagt es deutlich:

> ... since what sets a man writhing sleepless in bed at night is not having injured his fellow so much as having been wrong; the mere injury (if he cannot justify it with what he calls logic) he can efface by destroying the victim and the witnesses but the mistake is his and that is one of his cats which he always prefers to choke to death with butter(192).

Die tatsächliche Lebensverletzung auf der Grundlage geistig-

formaler Rechtfertigung eröffnet die tiefenstrukturelle Opposition Leben-Geist.
Unter diesen Voraussetzungen ergeben sich aus der Perspektive des beobachtenden Individuums grundsätzlich zweierlei Erscheinungsformen des alltäglichen Gesellschaftsraumes. Da ist zunächst der alltägliche gemeinschaftliche Lebensraum, der den Charakter der Friedfertigkeit trägt, weil er durch die natürlichen Lebensäußerungen der Menschen bestimmt ist. Er ist werktäglicher Arbeitsraum und sonntäglicher Andachtsraum. Als solcher ist er vom Individuum "impressionistisch" gezeichnet bzw. als gestimmter Raum miterlebt. Diese Erscheinungsform erweist sich indes als Illusion. Unter dem Rechtsanspruch der Gemeinschaft verwandelt sich derselbe Raum zu einem "entindividualisierten Massenraum". Der Handlungsraum wird dramatisiert. Das beobachtende Individuum in seiner psychotischen Angst sieht die Masse im "expressionistischen" Bild. Die Anschauung als "mentale Synthese" ist aufgelöst.[3] Danach findet die Bewegung im Gesellschaftsraum zu einer friedfertigen gemeinschaftlichen Alltäglichkeit zurück. Da sich auch die Angst des Individuums, das zugleich Erzählmedium ist, löst, geht die Darstellung wieder zu objektbezogener Raumbeschreibung über.
Das äußere Drama ist zugleich ein Bewußtseinsdrama des beobachtenden Individuums. Als Erzählmedium gibt es im Erleben des Gesellschaftsraumes sein eigenes dramatisiertes Bewußtsein wieder. Die Kontrastierung seiner Bewußtseinslagen (frohe Gestimmtheit oder Angst) entspricht der Kontrastierung der Erscheinungsformen des dargestellten Gesellschaftsraumes. Die erzählerische Überzeichnung der Gegensätze ergibt sich daraus beinahe von selbst.[4] Sie beruht einerseits auf einer Überbetonung der subjektiven Gestimmtheit des Individuums, die dem beobachteten Gesellschaftsraum beinahe idyllischen Charakter verleiht. Andererseits beruht sie auf einer expressionistischen Durchdringung des subjektiven Erschreckens des Individumms durch eine Vergrößerung des erlebten Details zum "überwältigenden" Bild.
Unter diesen Voraussetzungen soll im folgenden Kapitel der alltägliche Gesellschaftsraum als gelebter und erzählter

Raum interpretiert werden, wobei die Erzählperspektive des individuellen Beobachters besondere Bedeutung haben muß.

1. Der alltägliche gemeinschaftliche Lebensraum

1.1 Der werktägliche Arbeitsraum - Der dreidimensionale Anschauungsraum

Wir sehen den Gesellschaftsraum durch die Perspektive des Individuums. Wir treten mit Chick Mallison an das Fenster, von wo aus er den Gemeinschaftsraum in seiner alltäglichen Geschäftigkeit überblicken kann:

> Finally he even got up and went to one of the front windows looking down into the Square (227).

Das Fenster ist ein typisches "coign of vantage"[5], von dem aus der überblickte Raum perspektivische Dreidimensionalität erhält. Der Blick vom Fenster "oben" gibt dem Raum seine Höhenwirkung. Aus dem beobachtenden Nachvollzug der Bewegungen der Menschen und ihrer Bewegungsmittel in diesen Raum hinein zu den einzelnen Räumlichkeiten, den verschiedenen "Geschäften" und Arbeitsstätten, erhält der Raum seine Breiten- und Tiefenwirkung.

> ... they drove in and parked the cars and trucks around the Square and went straight to the sales barns and stayed there (227).

Chick Mallison zeigt sich als integriertes Mitglied der Gemeinschaft, insofern, als er die Erscheinungsformen dieses alltäglichen Raumes bereits kennt, die sich gemäß den Geschäften, denen die Gemeinschaft an den Wochentagen jeweils nachgeht, abwechseln. Am Tage der Beobachtung ist es Samstag. Der Anblick aber löst zunächst die Erinnerung an das Bild am Montag aus. Montags erscheint der Raum erfahrungsgemäß anders:

> on Monday they were mostly men (227).

Denn Montag ist gewöhnlich "stock-auction and trade day"(227), und dies ist wesentlich Männersache. Daher füllt sich der freie Umraum -"Square" - gerade an diesem Tage mit dem spezifischen Transportmitteln. Die Bewegung, die den Raum verlebendigt, ist eine rhythmische. Sie ergibt sich aus der Beziehung zwischen beruflicher Aufgabe und Erfüllung der leib-

lichen Bedürfnisse in den Arbeitspausen. Am Rhythmus des Tageslaufes orientiert sich der Bewegungsrhythmus im Raum:

> .... and they drove in and parked the cars and trucks around the Square and went straight to the sales barns and stayed there until time to come back to the Square and eat dinner and then went back to the sales barns and stayed there until time to come and get in the cars and trucks and drive home before full dark (227).

1.2 Der Wochenmarkt - Der impressionistische Raum

Ist dieser rhythmische Wechsel zwischen Verlassen des freien Platzes bzw. Aufsuchen der Geschäftsräume und dem Zusammenströmen im freien Raum bzw. Verlassen der Geschäftshäuser typisches Kennzeichen des gemeinschaftlichen Raumes am Montag, so zeigt dieser Raum samstags ein anderes, aber ebenso typisches Erscheinungsbild. Chick tritt auf Grund seiner Alltagserfahrung mit einer bestimmten Erwartung ans Fenster, die sich auch bestätigt:

> ... if Monday was stock-auction and trade day then Saturday was certainly radio and automobile day (227).

War der Montag hauptsächlich Männersache , so ist der samstägliche Raum der Raum der Geschäftigkeit aller:

> ... they were men and women and children too then and the old people and the babies and the young couples(227).

Der Raum erhält Wochenmarktcharakter. Alle möglichen Geschäfte, aber auch alle möglichen Vorhaben, die nichts mit beruflicher Geschäftigkeit zu tun haben, werden wahrgenommen:

> ... to buy the licences for the weddings in the country churches tomorrow, come in to a week's shopping for staples and delicacies like bananas and twenty-five-cent sardines and machinemade cakes and pies and clothes and stockings and feed and fertilizers and plough-gear (227).

Das Kennzeichen dieses Gemeinschaftsraumes am Samstag ist nicht rhythmische Bewegung bzw. die wechselweise Füllung und Leerung, sondern ein Bewegungskontinuum in diesen Raum hinein und aus ihm heraus. Dieses Bewegungskontinuum ist bedingt durch die Tatsache, daß die Geschäfte im "Vorbeigehen" erledigt werden,

> which didn't take long for any of them and no time at all for some of them so that some of the cars never really became permanently stationary at all (227).

Die Kontinuierlichkeit der Bewegung erweckt den Eindruck des

"Prozessionshaften",

> moving steadily processional and quite often in second gear because of their own density round and round the Square then out to the end of the tree-dense residential streets to turn and come back and circle round and round the Square again (227).

Der Bewegungskreislauf macht es dem Beobachter unmöglich, die ursprünglich freie Fläche des Platzes (Square) wahrzunehmen. Der Raum ist nur noch bestimmt durch das, was ihn erfüllt. Er erscheint daher für den Außenstehenden unzugänglich, es sei denn, er ginge über die Menschen hinweg:

> ... explicitly speaking he [Chick] couldn't see the Square at all: only the dense impenetrable mass of tops and hoods moving in double line at a snail's crawl(220) ... so dense and slow dowelled into one interlocked mosaic so infinitesimal of movement as to be scarcely worthy of the word that you could have crossed the Square walking on them (230).

Die durchaus "zweckhafte" Geschäftigkeit, die diesen Raum mit seinen anliegenden Räumlichkeiten (Geschäften, Ständen)als eine Art Wochenmarkt kennzeichnet, verbindet sich mit einer zweckfreien, gemeinschaftlichen Daseinsfreude. Nachdem nämlich die Geschäfte "in no time" erledigt sind, wird dem allgemeinen Drang nach Ausdruck der elementaren Lebensbejahung nachgegeben. Dafür scheint in dieser Gesellschaft der Samstag bestimmt. Dies gibt dem Raum den Charakter einer "Vanity-Fair-Promenade" und erweckt beim Betrachter den Eindruck, als ob

> ... they had come all the way in from the distant circumambient settlements and crossroads stores and isolate farms for that one purpose of enjoying the populous coming and going and motion and recognizing one another and the zephyr-like smoothness of the paved streets and alleys themselves as well as looking at the neat new painted small houses among their minute neat yards ...(227/228).

Die Gemeinschaft erfreut sich also ihrer selbst und ihres Eigenraumes, der sich in seiner Schmuckhaftigkeit als friedlicher Kulturraum ausweist. Die Bewegung in ihm erfolgt aus einem spontanen Lebensgefühl, sie ist spontaner Selbstzweck. Die visuelle Dichte des Gesamtraumes wird begleitet von einer akustischen "Fülle" des Raumes, die einer ekstatischen Gemeinschaftsstimmung entspricht:

> ... so that nowhere inside the town's uttermost ultimate corporate rim should man woman or child citizen or guest or stranger be threatened with one second of silence(229).

Das Prinzip der Lärmerzeugung ist, die jeweils nächstliegende Lärmquelle zu übertönen. Dabei ergibt sich einerseits das Bedürfnis des Lautseins aus der Zweckhaftigkeit der Geschäftigkeit im dynamischen Wechsel von Kauf, Verkauf und Werbung, andererseits aus der zweckfreien rein vitalen Daseinsfreude der Gemeinschaft. Diese Erscheinung zeigt dem Leser, sofern er den Gesellschaftsraum in seiner Geschichtlichkeit kennt, daß die Gemeinschaft ihren geschichtlichen Auftrag vergessen kann. Das ekstatische Chaos, das schließlich den Raum bei diesem "Samstagnachmittagsbummel" bestimmt, ist eine prinzipielle Wiederholung der "ursprünglichen" chaotischen Lebensfülle und -dichte, die auch den Naturraum kennzeichnet. Lediglich die Gegenständlichkeit ist ausgetauscht:

> as a result of which the radios had to play louder than ever through their supercharged amplifiers to be heard above the mutter of exhausts and swish of tyres and the grind of gears and the constant horns, so that ... you didn't even have to try to distinguish what any of them were playing or trying to sell you (228).

Der Darbietungsweise nach (als erzählter Raum) hat dieser Raum seine Dreidimensionalität verloren. Die Beobachterdistanz, die durch das "looking down into the Square" ausgedrückt war, ist aufgehoben. Damit ist auch die Höhenwirkung des Anschauungsraumes verlorengegangen. Der Raum ist nur noch zweidimensional, wobei sich die Flüchtigkeit als eine Summation unzähliger gegenständlicher und atmosphärischer Details ergibt. Der Raum wird durch die sinnlichen Eindrücke des erlebenden Beobachters "detailliert". Das gesamte Sensorium des Betrachters ist in Anspruch genommen, Sehen, Gehör und Geruch "versinnlichen" den Raum.[6] Die Darstellung wird impressionistisch, wobei sich Einzel- und Gesamteindruck lebhaft abwechseln. Das Ganze bietet sich zugleich als gestimmter und bewegter Handlungsraum dar.[7]

> ... he standing at the window watching the dense unhurried unhurryable throng and the busy almost ubiquitous flash and gleam on Willy Ingrum's cap-badge but mostly and above all the motion and the noise, the radios and the automobiles - the jukeboxes in the drugstore and the poolhall and the cafe and the bellowing amplifiers... somebody standing on a bench in the courthouse yard making a speech...(229).[8]

1.3 Der gestimmte sonntägliche Andachtsraum - Vom Eindruck zum Ausdruck

Am Sonntag ist der gleiche Raum getragen von der gemeinschaftlichen Hingabe an die konventionelle religiöse Verpflichtung. Menschen und Gegenständlichkeit fügen sich ein in die gegenwärtig sonntägliche Bestimmung des Raumes. Der Raum ist jetzt frei von profaner Geschäftigkeit aber auch von der sinnenhaften Gestimmtheit und Bewegtheit des "vanity fair" am Samstag. Chick Mallisons "coign of vantage" ist diesmal "the shed in front of the closed black smith shop" (41), von dem er aus alles überblicken kann, ohne selbst gesehen zu werden:

> ...nobody could have seen him from either up the street or down it nor even passing along it ... unless they stopped to look...(41).

Man sieht, die Höhenperspektive ist diesmal von vornherein nicht mehr gegeben, als Anschauungsraum ist der Raum nur mehr zweidimensional. Das Handlungsmoment im Raum, die Bewegung ist reduziert auf ein andächtiges, würdiges Schreiten der Gläubigen, die durch ihr Äußeres die sonntägliche Sinnqualität bestätigen:

> ...one sudden decorous flow of man in their dark suits and women in silks and parasols and girls and young men two and two, flowing and decorous beneath that mellow aproar into that musical clamour: gone, Square and street empty again though still the bells rang on for a while yet ...(41).

Vor und nach diesem Bewegungsmoment ist der Raum gegenständlich leer. Wesentlich wird die rein klangliche Fülle. Die Kirchenglocken mit ihrem tonfarbigen und doch weichen Zusammenspiel lösen die reine Gestimmtheit in diesem Raum aus. Die Handlungsbewegung der Menschen wird abgelöst durch die musikalische Bewegung des Glockentones:

> ...and now the bells began ringing in mellow unhurried discordant strophe and antistrophe from steeple to pigeonswirled steeple across the town...(41).

Der Beobachter Chick, der nicht mehr von oben den Raum betrachtet, wird von vornherein in die Gestimmtheit des Raumes einbezogen. Die impressionistische Darstellung des sinnlich Gegebenen wird jetzt erweitert. An die Anschauung knüpfen sich subjektive Stimmung, die eigene Gedanken und Gefühle des Beobachters enthält. Die Impressionen erhalten poetisch-

lyrische Ausdrucksgehalte:

> ...sky-dwellers /the bells/, groundless denizens of the topless air too high too far insentient to the crawling earth then ceasing stroke by hasteless stroke from the subterrene shudder of organs and the cool frantic monotone of the settled pigeons (41).

Die Höhendimension des Raumes hat keine "anschauliche" Funktion mehr, sondern beinahe symbolische Funktion: Die Unendlichkeit des Himmels ("topless air") ist durch den Glockenklang und den Flug der Tauben - der Friedensvögel - mit der Endlichkeit des irdischen Raumes vereint. Der "geistigen" Himmelsbewegung und "geistigen Rückkehr" des Erlebenden entspricht das Auf- und Abklingen der Glocken bzw. dem dabei verursachten Aufschwärmen und Niederlassen der Tauben. Der Tiefklang der Orgeln aus dem Innenraum der Kirche löst den Glockenklang darin ab, den "Himmel" und die mit ihm verbundenen metaphysischen Sinnbezüge in das Zentrum des sonntäglichen Raumes, in die "irdisch-himmlische" Räumlichkeit der Kirche, die spezifische Räumlichkeit gemeinschaftlicher Anbetung, hereinzuholen.[9] Die Synthese von Himmel und Erde im Stimmungserleben weist voraus auf die Möglichkeit der Aufhebung der tiefenstrukturellen Opposition von Geist (Himmel) und Leben (Erde) im rein gestimmten Raum (s. S.400d. U.).

2. Der dramatisierte entindividualisierte Massenraum - Das expressionistische Bild (INTRUDER IN THE DUST, SANCTUARY)

Die idyllisierende Darstellung der gemeinschaftlichen Alltäglichkeit in ihrer durch die allwöchentliche Wiederkehr des Gleichen verursachten Banalität liegt hier nicht etwa im Rahmen des lokalkoloristischen "novel of manners".[10] Der übergreifende Erzählwille ist vielmehr darauf gerichtet, in dem erzählten "alltäglichen" (im Gegensatz zu "geschichtlichen") Gemeinschaftsraum (als werktäglicher Arbeitsraum und sonntäglich gestimmter Raum) dramatische Antinomien aufzureißen.[11] Diese treten in einer plötzlichen Totalverwandlung des alltäglichen räumlichen Erscheinungsbildes an die Oberfläche. Dabei hat Chick Mallison einerseits als der Beobachter die Funktion, die Dramatisierung des Raumes durch eine kontrastierende Schilderung zu leisten, andererseits als Individu-

um, das der Gesellschaft selbst angehört, das zugrundeliegende Drama ganzheitlich zu durchleben und persönlich zu lösen. Die Kontrastierung verdeutlicht die Extremität des dramatischen Umschlags des wie eine Gemeinschaftsidylle anmutenden Raumes. Die plötzliche Verkehrung des Erscheinungsbildes in sein totales Anderssein ist zugleich Ausdruck der sich ebenso vollziehenden radikalen Umkehrung der den jeweiligen gelebten Räumen zugrunde liegenden Prinzipien, die man mit Faulkner als die spezifisch calvinistischen "Lebensprinzipien" bezeichnen kann: "Arbeit" (s. "werktäglicher Arbeitsraum") und "Gottesfurcht"[12] (s. "sonntäglicher gestimmter Raum"). Diese Prinzipien verkehren sich jetzt tatsächlich in Aggression und Menschenhaß.

Der beobachtende Chick Mallison, der gerade den sonntäglichen Gemeinschaftsraum erlebt hatte - wobei dessen stimmende Erlebnisqualitäten bezeichnet waren durch Wörter wie "unhurried, hasteless, mellow, decorous, musical, pigeonwhirled, empty usw."(4) -, erfährt auch selbst die Plötzlichkeit der Verwandlung des Stimmungsraumes:

> Then suddenly the empty street was full of men (42).

Das plötzliche Auftreten der Menschen erscheint nicht motiviert, zeigt dem Beobachter kein denkbares "Woher". Die Menschen kommen daher aus dem "Nirgendwo", was die "Urplötzlichkeit" des Vorgangs unterstreicht:

> ....yet there were not many of them not two dozen, some suddenly and quietly from nowhere (42).

In den Menschen erkennt Chick die, die den alltäglichen werktäglichen und sonntäglichen Raum im Rahmen seiner jeweils sinnhaften Bestimmtheit mittragen. Chicks alltägliche menschliche Mitwelt tritt auf:

> He knew, recognized them all; some of them he had even seen and listened to in the barbershop two hours ago - the young men or men under forty, bachelors, the homeless who had the Saturday and Sunday baths in the barbershop truckdrivers and garagehands, the oiler from the cotton gin, a sodajerker from the drugstore...(42)

Das Kennzeichen ihres Daseins ist nicht "Eigenständigkeit" und Eigenwilligkeit, sondern ganzheitliche "Verfügbarkeit" und "Manipulierbarkeit":

> who never really led mobs nor even instigated them but were always the nucleus of them because of their mass availability."(42)

Es vollzieht sich die dramatische Verwandlung des sonntäglichen, durch den Frieden der Andacht gekennzeichneten Gemeinschaftsraumes in den durch extreme Aggressivität gekennzeichneten kollektiven "Massenraum".

Der Raum hat seine zwanglose Gestimmtheit verloren. Seine musikalische Gelöstheit wird ersetzt durch emotionale Gespanntheit ("High Voltage"(42)). Der gestimmte Raum wird dramatisierter Aktionsraum. Das Erleben des Individuums ist bestimmt durch das Gefühl der "Bedrohung" und der "Gefahr". Der Raum wird als Absperrung gegenüber jedem möglichen Individuum empfunden.

> Yet they seemed to fill it, block it, render it suddenly interdict as though not that nobody /kein einzelnes Individuum/ would dare, would even approach near enough to essay the gambit as people stay well away from a sign saying High Voltage or Explosive (42).

Die langsame, aber bestimmte und würdevolle Bewegung des Wagens in diesen Massenraum hinein, erscheint als letzter Rest des ehemals sonntäglichen Erscheinungsbildes des Raumes:

> ... the car came up not fast but quite deliberately, almost decorously as a car should move on Sunday morning(43).

Der Wagen des Vertreters des "öffentlichen Rechts", des Sheriffs, hat den Ausdruckswert "decorous" noch gemeinsam mit dem sonntäglichen Raum.

In dem Wagen sitzt ebenso das tatsächlich bedrohte Individuum, der "farbige" Lucas Beauchamp, dessen Erscheinen zugleich der Anlaß ist für die Massenansammlung.

Die Verwandlung des Raumes ist Ausdruck des radikalen Mißverstehens oder Vergessens jener Ideen, die das Kollektiv als moralische Maximen ebenso angenommen hatte wie das Fünfte Gebot "Thou shalt not kill" -,

> ...accepted ... in the distant anonymity of our forefathers,... cherished ..., fed..., kept the sound of it alive ..., handled ... so long that all the corners are now worn smoothly off (192).

Die Umkehrung der Werte Arbeit, Gottesfurcht und Nächstenliebe objektiviert sich in der Versklavung des Negers und einer fanatischen Negerfeindlichkeit, die nun auch beispielhaft wird für die Feindlichkeit des Kollektivs gegen das Individuum überhaupt.[13]

Chick Mallison identifiziert sich daher einerseits mit Lukas,

dem Neger, und andererseits mit Lukàs, dem Individuum, wobei er sich selbst als Mitglied der Gesellschaft begreift, sich aber gleich in Distanz zur entindividualisierten Masse sieht. Als Beobachter und als Individuum steht er außerhalb des Massenraumes. Damit ist Chick Mallison "central intelligence" in diesem Raum. Das äußere Zeichen seiner zweifachen Identifikation ist die Tatsache, daß Chick in dem Kollektivraum verbleibt, obwohl er an "Flucht" gedacht hatte:

> So if he had gone straight home from the barbershop this morning and saddled Highboy when he first thought of it he would be ten hours away by now, probably fifty miles (46).

Damit bleibt Chick auch weiterhin Beobachter und Beteiligter, erlebt den Rest des Sonntags, dessen Atmosphäre jetzt durch die "Ruhe vor dem Sturm" gekennzeichnet ist. Die äußerliche Ruhe während der sonntäglichen Nacht hat nicht den normalen Charakter des entspannten Ausklingens eines der Beschauung dienenden Tages. Der dramatisierte Sonntag hat mit dem allwöchentlichen Sonntag nur noch den Namen gemein, mit der räumlichen Erscheinung nur noch die äußere "Leere". Inhaltlich ist die "Friedfertigkeit" des sonntäglichen Raumes einer "Pulverfaßatmosphäre" gewichen. Die Sprache ist dabei nicht ohne Zynismus:

> a Sunday night but with more than Sunday night's quiet ... which had been Sunday night only because they had already named the calendar when the sheriff brought Lucas in to jail: an emptiness you could call emptiness provided you called vacant and empty the silent and lifeless terrain in front of a mobilized army or peaceful the vestibule to a powder magazine (206).

Am Montag verwandelt sich auch der werktägliche gemeinschaftliche Arbeitsraum. Die Verwandlung ist dargestellt als Änderung eines "Illusionsbildes". Chicks Erwartung zeichnet daher nochmals das idyllische Bild der friedfertigen Geschäftigkeit des alltäglichen Stadtlebens, in dem jeder, Schulkinder und Väter, seinen Aufgaben nachgeht:

> ... this was Monday, a new day and a new week, rest and the need to fill time and conquer boredom was over, children fresh for school and husband and father for store or office or to stand around the Western Union desk where the hourly cotton reports came in ...(117).

Diese hoffnungsfrohe Vorstellung von dem wöchentlichen Neubeginn wird erweitert durch die erfahrungsgemäße Erwartung,

daß Montag ja gewöhnlich Viehmarkttag ist.

> ... he could see them, the empty cars and trucks rank on dense rank along the courthouse kerb ... and the men with their stock-trader walking-sticks ... and sneeze of of horses and mules ... and only the women (what few of them that is since stocksale day unlike Saturday was a man's time) remained about the Square and the stores so that the Square itself would be empty except for the parked cars and trucks...(130).

Diese Erwartung aber wird enttäuscht. Die Vorstellung ist "Illusion". Die illusionäre Vorstellung wird mit der tatsächlichen Wirklichkeit kontrastiert:

> Where upon this time he jerked himself, no reflex now, not even out of sleep but illusion, who had carried hypnosis right out of the house with him even into the bright strong sun of day...(130).

Das Erscheinungsbild des Raumes hat sich geändert. Der Raum ist kein gemeinschaftlicher werktäglicher Arbeitsraum mehr. Der Raum und seine Gegenständlichkeit erscheinen zweckentfremdet:

> ... there had been no children in the schoolbus but only grown people.... Nor one school-bound child on the street ... and in sight of the Square now he could see already three more of the yellow buses supposed ... to bring the county children in to school but which their owner-contractor-operators translated on Saturdays and holidays into pay-passenger transport...(131).

Die spezifische Geschäftigkeit an einem "stock-auction-day", verbunden mit den dieser Geschäftigkeit eigenen rhythmischen Bewegungsabläufen in diesem Raum von abwechselnder Fülle und Leere gemäß der lebendigen Beziehung zwischen "Geschäftszeit" und "Mahlzeit", vollzieht sich nicht. Statt dessen:

> ... the parked cars and trucks as always as should be but the Square itself anything but empty: no exodus of men towards the stock pens nor women into the stores ... the stores themselves were closed and locked (131/132).

Die Männer und Frauen sind nicht mehr "Geschäftsträger", Werktätige oder Väter, Mütter, sondern nur noch "grown poeple(131). Die Kinder fehlen. Vor allem ist kein Neger zu sehen, obwohl auch die Neger zum alltäglichen Erscheinungsbild gehören:

> ... in the stream of cars and trucks ... a few of which even on stock-auction Monday ... should have carried Negroes, there had not been one dark face (131).

Dies ist kein Wunder. Denn einem der Ihren gilt auch der Massenanschlag.

Die Gegenständlichkeit des Raumes einschließlich der Menschen konzentriert sich auf diejenige Räumlichkeit, in der das bedrohte Individuum ist. Das Gefängnis ist das Ziel der Zusammenballung der Masse:

> ... the men and the women and not one child ... thronging the Square and the street ..., not even staring yet at the blank front of the jail and the single barred window ... but just gathering, condensing...(132).

Das Gefängnis aber erinnert zugleich an die Tatsache, daß es "the true records of a county's, a community's history ... the agonies and shames and griefs"(49) enthält, und daß in einem der Fenster jene symbolische Inschrift "a young girls single name"(49) eingekratzt ist, die ja, wie wir bereits wissen, verweisend die ganze Geschichtstragödie in ihren Antinomien enthält.[14] Der Zug zum Gefängnis bedeutet so für den Beobachter eine Besinnung auf die "weiße" Geschichte und ihre tragischen Widersprüche. Unter diesen Voraussetzungen beginnt Chick Mallison das Erscheinungsbild des gemeinschaftlichen Raumes zu "durchschauen".

> ... that preliminary settling down like the before-curtain in a theatre: and he thought that was it: holiday: which meant a day for children yet here turned upside down...(132).

Chick Mallison ist zwar selbst noch halbes Kind (16 Jahre), aber er erkennt das "wahre" Wesen der Menschen in diesem Raum:

> ... and suddenly he realized that he had been completely wrong (132).

Wie Schuppen fällt es ihm von den Augen:

> whereupon something like a skim or a veil like that which crosses a chicken's eye and which he had not even known was there went flick! from his own and he saw them for the first time (132/133).

Der Bühnenvergleich muß korrigiert werden, obwohl die gespannte Erwartung der Menge auf einen anderen "Auftritt" gerichtet bleibt:

> ... no crowd now waiting for the curtain to rise on a stage's illusion but rather the one in the courtroom waiting for the sheriff's officer to cry Oyez Oyez: This honourable court (133).

Der Leser sieht jetzt mit Chick, daß der Zug der Masse zum Gefängnis einer Beschwörung der eigenen Geschichte, des weißen geschichtlichen Auftrags, gleichkommt. Es geht jetzt der Gesellschaft um die Bestätigung, daß jene Werte, wie Recht und

Freiheit (verkörpert durch "honourable court") nur für den Weißen Geltung haben. Das bedeutet für den fanatisierten Mob, daß ein Weißer kein Mörder sein kann. Diese Annahme soll nur noch formell bestätigt werden. Das bedeutet ferner, daß die Wertbegriffe wie "Freiheit" und "Recht" dem "Schwarzen" ganz selbstverständlich nicht zuerkannt werden können, da die "geistigen" Ideen ja dem puritanischen Geist der Weißen entspringen. Der Lynchmord erscheint dem Kollektiv eine "natürliche" Notwendigkeit.

Damit wird Chick die akute "Lebensgefährlichkeit" bewußt, die ein Kollektiv annimmt, das sich in obigen Vorstellungen "eins" weiß,[15] eine Lebensgefährlichkeit gegenüber der anderen Rasse und zugleich gegenüber dem "eigenwilligen" Individuum überhaupt: Chick sieht in diesem Moment die weiße Gemeinschaft als geschauten Massenraum mit seinem total "entindividualisierten" Mob, der sich auf den Schwarzen und auf das Individuum zu stürzen im Begriff ist, was das eigentliche Verbrechen vollenden würde. Daher ist Chick "vorsichtig" in bezug auf Lukas und auf sich selbst als Individuum:

> ... something of caution too remembering how his uncle had said almost nothing was enough to put a mob in motion so perhaps even a child /wie er selbst/ running towards the jail would have been enough:(133).

Die Vorstellung vom geschauten Raum setzt sich jetzt allein aus den entindividualisierten Gesichtern zusammen, die in ihrer Identität untereinander und mit dem Raum die einheitliche homogene Masse ergeben:

> then he remembered again the faces myriad yet curiously identical in their lack of individual identity, their complete relinquishment of individual identity into one We ... almost gala in its complete obliviousness of its own menace ... (133).

Der bedrohliche Eindruck überwältigt das Individuum, das zugleich Erzählmedium ist. In der Darstellung tritt ein entsprechend expressiver Zug in den Vordergrund. Chick belegt die Vielheit des Geschauten mit der zeichenhaften Chiffre "We", in dem die vom Betrachter richtig empfundene entindividualisierte Gleichheit ausgedrückt ist.

Indem Chick nicht gemäß

> his first instinctive impulse - to run home and fling saddle and bridle on the horse and ride as the crow flies

> into the last stagger of exhaustion and then sleep and then return after it was all over - (134)

gehandelt hat, sondern sich zunächst mehr "intuitiv" mit der "Sache" Lucas' identifiziert, bleibt er inhaltlich als auch erzähltechnisch "Meister" der Situation und ist weiterhin Dreh- und Angelpunkt dieses dramatisierten erzählten Raumes. Er ist auch Drehpunkt der dramatischen Peripetie.
Das Beobachten der Verwandlung des Gemeinschaftsraumes in einen kollektiven Massenraum, die Erkenntnis, daß der oberflächlichen Erscheinung ein fundamentaler Widerspruch zugrunde liegt - das heißt, daß dieser Massenraum die räumliche Einheit der Umkehrung aller vom "Weißen" einmal formulierten Ideen und Tugenden, der Ausdruck der totalen "Schande" ist - und Chicks Überlegung der Konsequenz der eigenen Tat, machen den Höhepunkt der dramatischen Raum-Ereignis-Wirklichkeit aus. Chick hat zunächst, indem er den wesentlichen Beitrag zur Entdeckung des wahren "weißen" Mörders liefert, den kollektiven Lynchmord verhindert und das heißt auch die "Explosion" des Massenraumes.-

In SANCTUARY (1931) ist es die tragische Erfahrung des Horace Benbow, des Erzählmediums in diesem Roman, dies nicht verhindert haben zu können. Was in INTRUDER IN THE DUST "Möglichkeit" ist, wird dort Wirklichkeit: Im Zentrum des Massenraumes bricht das "apokalyptische Feuer" aus. Es soll das Individuum vernichten. Der Gesamtraum ist erfüllt vom Donner der Explosionen; Horace Benbow ist hier der individuelle "Point of view":

> ..he heard the sound of the fire; the furious sound of gasoline...He could see the blaze, in the centre of a vacant lot where on market days wagons were tethered ... He ran into the throng, into the circle which had formed about a blazing mass in the middle of the lot... from the central mass of fire there came no sound at all... the flames whirling in long and thunderous plumes from a white-hot mass out of which there defined themselves faintly the ends of a few posts and planks.[16]

Das Ende ist das Erlebnis des totalen Chaos, der Zusammenbruch des Raumes löst den Zusammenbruch des Sensoriums und wohl auch der "geistigen Welt" des erlebenden Individuums aus: Ergebnis ist der totale Wirklichkeitsverlust. Die Bewußtseinsleere ist wieder "friedlich". Der geschaute Raum ist kein

sinnlich erfahrener mehr:

> He couldn't hear the fire...as though it were living upon itself, and soundless: a voice of fury like in a dream, roaring silently out of a peaceful void./ =wörtlich "Chaos"_7[17]

Chick Mallison gelingt es, diesen "Ausbruch" bzw. "Zusammenbruch" zu verhindern. Das hat allerdings für ihn persönliche Konsequenzen. Er ist "verantwortlich" für die "Veröffentlichung"der Schande des Kollektivs, dessen eingeborenes Mitglied er selbst ist. Er weiß daher, daß er diese Schande mitträgt. Als Individuum gegenüber dem entindividualisierten kollektiv, der Masse, als einer also, der zwar in dem Gesellschaftsraum steht, aber nicht in ihm als Massenraum, deckt er die Schande des kollektiven Geistes auf und verhindert damit die Schande der kollektiven Tat.
Faulkner reißt in der Person Chick Mallisons die universalgültige dramatische Opposition zwischen Gesellschaft und Individuum auf, die sich äußert im Vergehen eines Kollektivs an den individuellen Lebensäußerungen auf der Basis rigoristisch verstandener und dabei pervertierter Ideen. Mit anderen Worten, das Prinzip "Geist" formuliert die Ideen, pervertiert sie, rechtfertigt trotzdem Perversion der Ideen durch eine eigene Logik - und"(if he cannot justify it with what he calls logic) he can efface /_the injury_7 by destroying the victim and the witnesses"(192).[18] So liegt nach Faulkner im geistigen Anspruch, der an sich natürliche Triebe fehlleitet, die Verletzung der Lebensphänomene begründet. Im Roman ist der Mord als Kardinalverbrechen am Prinzip "Leben" tatsächlich eine "weiße" Tat (der Mörder ist der Weiße Crawford Gowrie) und eine beinahe durch das "weiße" Kollektiv durch einen zweiten Mord sanktionierte Tat.
Chick ist das Individuum, von dem die Lösung der Gegensätze möglich gemacht werden konnte. Somit wird Chick zum Medium eines grundsätzlichen "Individualismus"[19]. Dieser Individualismus ist allerdings an das natürliche und spontane - nicht "formale" - Rechtsbewußtsein des Kindes geknüpft, das in der Entscheidung für sein natürliches Rechtsbewußtsein erwachsen wird.[20] So wird Chick mit seinen 16 Jahren zum kritischen Erwachsenen und zugleich kritischen Erzählsubjekt; als sol-

ches verdeutlicht er durch die Schilderung der Wandlung des Raumes von einem gemeinschaftlichen Alltagsraum in einen kollektiven Massenraum, die dahinterliegende widersprüchliche Sinnstruktur. Das äußere Drama, das Chick als handelnder Beteiligter gerade noch vor einem tragischen Schlußakt bewahrt, ist zugleich ein Bewußtseinsdrama, das Chick als kritisches Bewußtsein selbst zu lösen versucht.

3. Der dramatisch entspannte Massenraum - Rückkehr zur realistischen Anschauung

Chick Mallison ist daher auch "central point of view" im dramatisch entspannten Aktionsraum. Nach der Rückkehr des Sheriffs von dem Lokaltermin, der die Unschuld Lucas Beauchamps bewiesen hat, vollzieht sich die Auflösung des Massenraumes, als der Sheriff die Masse aufklärt:

> "You fools dont you see you are too late, that you'll have to start all over again now to find a new reason?" (175).

In der Vorstellung Chicks, der im Wagen seines Onkels die Menge beobachtet, "koagulieren" die Gesichter endgültig in ein einziges "Gesicht". Die impressionistische, "mosaikhafte" Vielheit der identisch empfundenen Einzelheiten ("faces") ist umgedeutet auf die expressionistische bildliche Einheit:

> ... not faces but a face, not a mass nor even a mosaic of them but a Face (175).

Dieses "Gesicht" selbst wirkt auf Chick jetzt gerade in seiner Ausdruckslosigkeit. Die in ihm vorher sichbare einheitliche Zielgerichtetheit auf einen Gegenstand, eine Räumlichkeit (jail) oder Person (Lucas), ist aufgehoben. Das ausdruckslose (geist- und leblose) "Gesicht", das diesen Raum jetzt bestimmt, ist zugleich das Zeichen des Zusammenbruchs des kollektiven Bewußtseins und des leidenschaftlichen kollektiven Fanatismus, der den Raum erfüllte und das Individuum bedrohte.

> ... vacant of thought or even/passion: an Expression significantless and without past ... without dignity and not even evocative of horror: just neckless slack-muscled and asleep ... (175/176).

Gerade in seiner monströsen Ausdruckslosigkeit jedoch ist dieses "Gesicht" für das Individuum Chick noch immer mit dem

Erlebnis der beinahe psychotischen Angst verbunden:

> ...hanging suspended /the Face/ face to face with him ... yet in the same instant rushing and monstrous down at him so that he actually started back and had even begun to think In a second more it will when flick! it was gone...(176).

Es vollzieht sich die rasche Auflösung dieses Massenraums im Sinne einer Entleerung der "Raumhülle": Straßen, Square. Die Vorstellung von einem homogenen Gesicht löst sich dementsprechend. Die expressionistische Darstellung wird jetzt wieder durch objektbezogenere und richtungsweisende ("behind", "beyond") Raumbeschreibung ersetzt:

> ... it was gone, not only the Face but the faces, the alley itself empty behind...: nobody and nothing in it at all and in the street beyond the vacant mouth less than a dozen people... and began to move back towards the Square (176).

Dabei entspricht das Unvermögen Chicks, die Vorstellung vom einheitlichen Gesicht der Masse aufzubauen oder aufrechtzuerhalten, dem Unvermögen der Masse, seine Einheit zu bewahren:

> They were there of course... but there were not even enough of them to block the pavement let alone compound a Face (177).

Die Entleerung des Raumes erfolgt zügig schrittweise zunächst als "Rückzug" in den Mittelpunkt des Gesamtraumes, den "Square", in der Form eines Zurückströmens. Das Geschaute wird in der Darstellung wieder zur impressionistischen, "sinnlichen" Vielheit:

> ...the Square not empty yet because there were too many of them but getting empty, the khaki and denim and the printed cotton streaming into it... starters were whining and engines catching and racing and idling and gears scraping and grinding while the passengers still hurried towards them...(178).

Es erfolgt die rasche Auflösung nach dem Prinzip der Dezentrierung auf den vier Ausfallsstraßen, was zu einer periphären Verdichtung an jenen "Öffnungen" des Gesamtraumes führt:

> ...standing beside his uncle watching them condense into four streams into the four main streets leading out of town in the four directions, already going fast even before they were out of the Square...(178).

Das Erscheinungsbild ist gekennzeichnet durch den Ausdruck der "Fluchtartigkeit", als sei die Menge auf der Flucht nach

einer Niederlage.

Chick gibt diesen Eindruck seinem Onkel Gavin wieder:

> 'They were not running from Crawford Gowrie /dem weißen Mörder/ or Lucas Beauchamp either /dem lebenden "Gewissen"/ (vgl. 192). They were running from themselves. They ran home to hide their heads under the bedclothes from their own shame'(195)

Die Gemeinschaft schämt sich ihrer "Schande", ihres Versagens angesichts der von Anfang der "weißen" Geschichte an beanspruchten Tugend, und gerade jener, die alle die auf den zwischenmenschlichen Bereich bezogenen enthalten muß: die Achtung vor dem "Leben". Was der erwachsenen Gesellschaft bei Faulkner von sich aus nicht möglich ist (Vgl. SANCTUARY und LIGHT IN AUGUST, wo sie als Masse rücksichtslos tötet), das verursacht die Tat eines "unmündigen" Knaben. Dasselbe Gebot, das man sich selbst einst zur Maxime gemacht hatte ("we have accepted it so long, cherished it, fed it,..."(192)), erfüllt das Bewußtsein der Menge und somit auch den gemeinsamen Raum.

Gavin Stevens:

> It /Thou shalt not kill/ came right down into the street that time to walk in broad daylight at your elbow...(193).

Die Schilderung des Gemeinschaftsraumes in seiner gleichbleibenden Alltäglichkeit steht nicht umsonst am Schluß des Romans (vgl. 227ff.). Sie stellt den scharfen Gegensatz zu dem dramatisierten und problematisierten Alltagsraum her. Sie will zeigen, daß das Drama schon eine Woche später im Alltäglichen untergeht. Im Trubel eines "vanity fair" wird es von der Gesellschaft zum Verschwinden gebracht, aber damit von ihr nicht gelöst:

> ...alone at the window looking down into the Square thronged ...as he couldn't remember it before...that Saturday and Sunday and Monday only a week past yet which might never habe been since nothing...remained (228).

§ 3. Die vitalistische Gegenkonzeption zum "weißen" Gesellschaftsraum

1. Der "schwarze", geschichtlose und "passive" Gemeinschaftsraum - Vom naturalistischen Objektrealismus zur mystischen Symbolisierung

Der "weiße" Geschichtsraum beruht auf einem ideellen Entwurf. Die Dynamik der geschichtlichen Entwicklung ist durch den

Veränderungswillen, den Fortschrittsglauben ausgelöst. Dieser Geschichtsprozeß ist aber zugleich notwendig eine Desintegration des Menschen aus dem Naturprozeß, ein Heraustreten aus dem ursprünglichen Lebensprinzip. Im alltäglichen gemeinschaftlichen Dasein kann eine Gesellschaft ihren geschichtlichen Auftrag vergessen. Dann aber, wenn sie sich ihres Auftrages bewußt wird, kann sie sich unter diesem ideellen Abstraktum zur fanatischen und irrationalen Masse formieren, die sich an individuellen Lebensäußerungen vergeht. Die ideellen Voraussetzungen werden dabei in selbstbetrügerischer "Logik" ad absurdum geführt. Diese Wiedersprüchlichkeit scheint nach Faulkner in der Bewußtseinsstruktur des "weißen" Mannes überhaupt zu liegen.

Denn Faulkners "lebendige" Alternative zur "weißen" Bewußtseinsstruktur ist die "schwarze". Die Gegenkonzeption zu dem weißen Geschichtsraum ist der schwarze, geschichtslose Gemeinschaftsraum.[1] Dieser beruht vor allem nicht auf einem ideellen Entwurf. Er ist frei von Geschichtlichkeit und der spezifischen Geschichtsdynamik, die bei Faulkner die Lebensäußerungen von Natur und Individuum dem Fortschrittsgedanken opfert. Da dieser Raum nicht von ideologischen Voraussetzungen getragen ist, wird sich in ihm auch kein leidenschaftlicher Fanatismus der menschlichen Emotionalität bedienen. Er wird daher bei Faulkner auch nicht zu einem "Massenraum" im vorher beschriebenen Sinne. Der Neger ist vielmehr der Prototyp des unter dem geistigen, weißen Geschichtsentwurf leidenden Lebensprinzips.[2] Er bewohnt einen - von den Weißen bedrohten - friedlichen Raum, dessen Merkmale Kind, Hütte, Feuer, Erde, Pflug und Maultier sind.

Die Grundeinheit, die diesen Gemeinschaftsraum bestimmt, ist nicht das anspruchsvoll gestaltete steinerne Haus, das für überzeitliche Dauer gebaut ist, sondern das Holzhaus, die ärmliche "Hütte". Ihr Kennzeichen ist das Fehlen der charakteristischen Merkmale des "weißen" Hauses. Den Attributen hängt meist das Suffix "-less" an. Betont wird vor allem die Farblosigkeit, aber auch das Fehlen von Gras im Hof.

> ... the cabin ... the paintless wooden house, the paintless picket fence whose paintless latchless gate...the yard ... grassless even in summer: he /Chick/ could

> imagine it, completely bare, no weed no sprig of anything,... the paintless steps and the paintless gallery ...and... the house itself, grey and weathered and not so much paintless as independent of and intractable to paint...(10/11).

Es ist eben alles andere als das stilvolle, möglicherweise von europäischen Architekten konzipierte "weiße" Haus in seinem gepflegten Garten. Ein Vergleich wie der folgende ist nicht ohne Ironie, was zugleich die Gegensätzlichkeit "unendlich" erhöht, das "schwarze" Haus aber als Schmuck der Landschaft "vernichtet":

> ... the house was not only the one possible continuation of the stern untended road but was its crown too as the carven ailanthus leaves are the Greek column's capital(11).

Diese Räumlichkeit ist bestimmt durch den Charakter des "Gerade-Genügens" sowohl in bezug auf das Haus wie die den Raum mittragenden Gegenstände. Das Haus genügt gerade dem Schutz vor den Witterungseinflüssen, der Weg zum Haus genügt gerade dem gefahrlosen Hingelangen zum Haus:

> ... walking in what was less than walk because its surface was dirt too yet more than path (10).

Gebrauchsgegenstände wie Geschirr und Behälter, genügen dem Zweck der Grundbedürfnisse Essen und Trinken. Die Gegenstände sind einfach vor und nach dem jeweiligen Gebrauch ungeordnet vorhanden, sie werden abgelegt, ohne bestimmte Plätze zu "haben":

> ... tin cans and empty bottles and shards of china and earthenware set into the ground.... empty gallon buckets which had once contained molasses or perhaps paint and wornout water or milk pails ... and half of what had once been somebody's...kitchen hot water tank...(10).

So ist dieses Haus kein "individuelles Heim", dem der "originelle" Ausdruck des Besitzers anhaftet, sondern der Lebensraum eines Menschen, der sich mit der Erfüllung der einfachen Lebensbedürfnisse begnügt. Es scheint daher kein "Wohnraum", sondern lediglich "Behausung" zu sein. Das Innere entspricht der Armut und der Einfachheit des Anspruchs:

> a hall dim even almost dark after the bright outdoors... then a bedroom: a bare worn quite clean paintless rugless floor... the cluttered mantel on which sat a kerosene lamp hand-painted with flowers and a vase filled with spills of twisted newspaper (11).

"Fremde" Gegenstände, die durchaus schmuckvoll sind, erhöhen den Ausdruckswert der Armut und Anspruchslosigkeit, weil sie

keinen individuellen Zug aufweisen, wie z.B. das Bett:

> ...in one corner and spread with a bright patchwork quilt a vast shadowy tester bed which had probably come out of old Carothers McCaslin's house (11).

Der Kontrast zur weißen Kultur kommt aber am meisten durch die an der Wand hängende "calender lithography" zum Ausdruck,

> in which Pocahontas in the quilled fringed buckskins of a Sioux or Chippewa chief stood against a balustrade of Italian marble above a garden of formal cypresses..(11).

Die Hütte selbst hat jedoch ihre eigene Atmosphäre, Chick empfindet zunächst das Feuer, das anheimelnde Wärme verbreitet. Es hat hier nicht die zerstörerische Funktion wie im weißen Kollektivraum, sondern eine rein lebenserhaltende:[3]

> ...all he now saw was the fire - the clay-daubed field-stome chimney in which a halfburned backlog glowed and smouldered in the grey ashes (11).

Zum zweiten nimmt Chick den Geruch wahr, der das Kennzeichen des schwarzen Lebensraumes ist:

> ...already he could smell that smell which he had accepted without question all his life as being the smell always of the places where people with any trace of Negro blood live (11).

Der Geruch kennzeichnet zugleich das Dasein des Negers, seine Rolle in der Geschichte des Weißen. Sein Dasein ist ein, wie Faulkner kommentiert, "hingenommenes". Es steht auf der Bereitwilligkeit einer totalen Passivität gegenüber der "weißen" Aktivität.

> ...that smell were really not the odour of a race nor even actually of poverty but perhaps of a condition: an idea: a belief: an acceptance, a passive acceptance by them themselves of the idea that being Negroes they were not supposed to have facilities to wash properly... (12/13).[4]

Phänomenologisch erscheint der "schwarze" Gemeinschaftsraum in seiner Alltäglichkeit als Summe solcher einheitlicher Holzhütten. Sein Kennzeichen ist die Homogenität, es fehlt das Zentrum im geographischen ("nennbaren") wie im symbolischen Sinn. Dies wird einerseits durch die Armut der Schwarzen erzwungen, andererseits entspricht es ihrem natur-, erd- und körpernahen Dasein. Man kann die Raumkonzeption als "naturalistischen" Objektrealismus bezeichnen:

> ...the paintless Negro cabins where on Monday mornings in the dust of the grassless treeless yards halfnaked children should have been crawling and scrabbling after

> broken cultivator wheels and worn out automobile tyres and empty snuff-bottles ... and in the backyards smoke-blackened iron pots should habe been bubbling over wood fires beside the ... chickenruns which by nightfall would be gaudy with drying overalls and aprons ... (142).

Man sieht, auch hier bestimmen die Kinder den alltäglichen Kollektivraum mit; allerdings sind sie nicht wie im "weißen" Kulturraum "Schulkinder", sondern solche, die mit den Abfällen der Zivilisation leben und zwischen Maschinenteilen und Autoschutt ihrem reinen Spieltrieb folgen.

In diesem Raume scheinen überhaupt die Widersprüche zwischen Kultur und Natur, zwischen Zivilisation und Wildnis aufgelöst: die Abfälle der Zivilisation werden in den "natürlichen" Lebensprozeß problemlos integriert, werden Objekte des "lebendigen" Spiels. Der "schwarze" Gemeinschaftsraum, der nie "geschichtlicher", sondern immer "gegenwärtiger alltäglicher" ist, erscheint als Mitte und "Vermittler" zwischen dem Kulturraum und dem Naturraum, zwischen Stadt und Land, indem er als "nennbarer" Raum gerade zwischen drinnen liegt und als "gelebter" Raum in seinem lebendigen Erscheinungsbild den totalen Widerspruch zwischen Kulturraum und Naturraum mildert.

Die Neger sind es auch, die als "Farmer" nicht versagen (Vgl. "jailor" als Repräsentant des "Weißen"). Die Bearbeitung des Naturbodens ist ihr eigentliches Metier, auch wenn sie gerade dadurch die weiße Ökonomie tragen. Es besteht eine innigste Wesensverbindung zwischen dem Land und dem Neger. Dem "weißen" Beobachter Chick ist diese Verbindung "geheimnisvoll"; er ist als Erzähler daher auch Medium der "Mystifizierung" des geschauten Raumes gegenüber dem Leser. Alles "Mystische" bezieht sich in dieser Situation auf das Geheimnis des vom "Weißen" (auch Chick) bzw. vom Leser nicht völlig nachvollziehbaren Sachverhaltes der "lebendigen" Beziehung zwischen dem Neger, dem Maultier, dem Pflug und dem Land. Das geschaute Bild in seiner ästhetischen Reduktion auf die Einheit dieser vier Wesenheiten wird daher zum mystischen Symbol:

> ...the empty fields themselves in each of which on this day at this hour on the second Monday in May there should have been fixed in monotonous repetition the land's living symbol a formal group of ritual almost mystic significance identical and monotonous as milestones ... would:

> the beast the plough and the man integrated in one foundationed into the frozen wave of their furrow...(143)

Das Bild zeigt geheimnisvolle Lebendigkeit und Natürlichkeit, es verweist im Ausdruck aber auch auf die Geschichtslosigkeit und damit auf die Einebnung der Zeitstufigkeit im geschichtslos gegenwärtigen Moment. Das Bild des pflügenden Negers vergrößert sich vor dem vom Geheimnis dieses "Naturgeschehens" beeindruckten Betrachters und setzt sich vor den Hintergrund der Unendlichkeit der Landschaft:

> ...tremendous with effort yet at the same time vacant of progress, ponderable immovable and immobile like groups of wrestling statuary set against the land's immensity (143).

Hier ist der Mensch in die schon "ewig" vorhandene Natur und ihre Lebensprozesse ganzheitlich integriert. Der Raum ist von der Dynamik des Fortschritts befreit. Der Kontrast "Fortschritt und Unveränderlichkeit", "Dynamik und Statik", kommt zum Ausdruck durch Chicks Beobachten vom dynamisch vorbeirasenden Auto aus -"as the car flashed past" (143) -. Dabei wird blitzartig das unbewegliche Bild erfaßt. Die antinomischen Bewegungsformen - "Motion and Immobility" -[6] verdeutlichen Prinzipien, nämlich Geschichtlichkeit und Geschichtslosigkeit, hinter denen wiederum die Tiefenstruktur des Gegensatzes Geist - Leben steht. Denn dieser Raum ist kein Geschichtsraum, der auf einem geistigen Entwurf beruht, sondern geschichtsloser reiner "Lebensraum", der aber auch krisenlos überdauert, oder besser, einfach "dauert" (vgl. "endurance"). Seine Bewohner "leben" in Übereinstimmung mit ihrer natürlichen Umwelt. Der Pflug verbindet sie mit der Erde. Das Wesen des Maultiers entspricht dabei dem Wesen des Negers. Denn der Unterschied zwischen Weiß und Schwarz ist prinzipiell der gleiche wie der zwischen "Pferd" und "Maultier". Vom Maultier heißt es in einem ganzen "Maultiertraktat" in THE REIVERS:

> ... unlike a horse /-gehört in den "weißen" Kollektivraum_7, a mule is far too intelligent to break its heart for glory running around the rim of a mile-long saucer. In fact, I rate mules second only to rats in intelligence ... assuming of course that you accept my definition of intelligence: which is the ability to cope with environment ... yet still retain at least something of personal liberty.[7]

Während sich der "weiße" Kollektivraum unter dem Eindruck des Verbrechens zum Massenraum formiert, verändert sich der "schwarze" Gemeinschaftsraum in völlig anderer Weise. Zwar ist einer der Neger selbst der Verfolgte, und die Bedrohtheit des schwarzen Individuums greift auf den gesamten schwarzen Gemeinschaftsraum über. Die schwarze Gemeinschaft aber rebelliert nicht, sie erwehrt sich des an einem der Ihren begangenen Unrechts nicht. Die schwarze Gemeinschaft verhält sich gemäß dem, was sie repräsentiert; sie folgt dem passiven und daher immer "duldenden", aber dennoch unendlich belastbaren Lebensprinzip. Ihr Gemeinschaftsraum kann, obwohl die Handlung zu Veränderungen zwingt, nicht zu einem Massenraum werden, da ihm jedes ideologische Einheitsprinzip fehlt.

So wird er in dieser Situation zu einem Raum gemeinschaftlicher "Tatenlosigkeit". Als alltäglicher Raum, in dem normalerweise halbnackte Kinder mit den Abfällen der Zivilisation spielen, zeigt er keine alltäglichen Lebensäußerungen mehr. Er hinterläßt den Eindruck der Verlassenheit:

> ...but not this morning, not now; the wheels and giant-dough-nuts of chewed rubber and the bottles and cans lying scattered and deserted in the dust since that moment Saturday afternoon /Tatzeit/ ..., and in the back yards the pots sitting empty and cold among last Monday's ashes among the empty clothes-lines (142/143).

Dennoch sind die Menschen da; ihr Dasein ist in dieser Situation nur bestimmt von einem tatenlosen geduldigen "Verhalten" im Sinne von Innehalten (Vgl. a.94). Die elementarsten, körpernahen Lebenszeichen jedoch überdauern: das "Atmen" der Menschen selbst[8] - "women and children breathing and waiting" (94), auch das Herdfeuer verlöscht nicht; ebenso ist das leuchtende Weiß der Augen der Schwarzen sichtbar:

> as the car flashed past the blank and vacant doors he would catch one faint gleam of fire on hearth and no more see but only sense among the shadows the <u>still</u> white roll of eyes (143).

Auch die Felder scheinen leer, genauso wie im weißen Kollektivraum die Geschäftigkeit abgebrochen war. Doch im Unterschied dazu werden die lebensnotwendigen Aufgaben nicht vergessen, wenn auch reduziert auf ein einziges sichtbares Zeichen. Ein einziger Mann mit seinem Maultier und Pflug ist auf den Feldern geblieben, trotz des Umstandes, daß kurz vorher <u>das</u> Ver-

brechen gegen das Prinzip "Leben" begangen worden ist, ein zweites gegen ein Mitglied der eigenen Gemeinschaft, der eigenen Rasse, vollzogen werden soll. Nicht etwa Unbekümmertheit ist es gegenüber der Tatsache des Verbrechens - denn die Schwarzen sind nicht unbekümmert, sie stellen aber auch nicht das "Leben" selbst, sondern nur die "Lebendigkeit" ein,

> not even in bed but sitting quietly in the dark behind closed doors ... waiting for what sound and fury and death to breathe the spring dark (83) -

Vielmehr ist es "unendliche" emotionale Belastbarkeit die sie und ihren Lebensraum unbeschadet überleben läßt. Das Lebensprinzip in der Form des unerschütterlichen körpernahen Daseins überdauert im Sinne von "endure", nicht - wie das Geistesprinzip - im Sinne von "prevail":

> ...let the wreckage of midnight crash harmless and impotent against these walls because they were strong they would endure; they were home, taller than wreckage, stronger than fear...(83).

Die psychische Belastbarkeit ermöglicht es auch, jene Arbeit in dieser Situation nicht unerfüllt zu lassen, die das lebendige Verhältnis zur Natur und ihren Lebensphänomenen trägt. Die lebensnotwendige Bestellung des Bodens entwirft in statischer Ununterbrochenheit immer wieder das "ewige" Bild:

> perhaps fifty yards separating them he and the Negro behind the plough looked eye to eye into each other's face ... - the face black and gleamed with sweat and passionate with effort, tense concentrated and composed ... - the man and the mule and the wooden plough which coupled them furios and solitary, fixed and without progress in the earth, leaning terrifically against nothing(143/144).

Der fundamentale Unterschied zum "weißen" Dasein scheint tatsächlich in der anderen Bewußtseinsstruktur der Bewohner zu liegen:

> Not all white people can endure slavery and apparently no man can stand freedom ..., we are hoping without really any hope that our atom bomb will be enough to defend an idea as absolete as Noah's Ark (145).

Die Idee verlangt ihr "enforcement" und verneint damit die Lebensgesetze. Der Schwarze aber folgt allein den Lebensgesetzen, daher: "... the people named Sambo survived the one and who knows? they may even endure the other [Europeans and Anglo-Saxons].- And who knows -"(Gavin Stevens zu Chick, 145).

2. Der mythisierte schwarze "Lebens-Raum".
(LIGHT IN AUGUST)

Ist "Jefferson" der Name der Stadt, die als "weißer" Kulturraum zu verstehen ist, so ist "Freedmantown" der Name jener Vorstadt zwischen "wilderness" und "civilisation", die den "schwarzen" "Lebens-Raum" zusammenfaßt. Durch das Medium des subjektiven Bewußtseins des Joe Christmas wird in LIGHT IN AUGUST[9] dieser Gemeinschaftsraum erlebt und geschildert und zwar gerade im Kontrast zu dem "weißen" Kollektivraum. Hier soll besonders gezeigt werden wie der Gegensatz "weißer" Kollektivraum und "schwarzer" Gemeinschaftsraum auf mythisierende Weise universaliert wird, indem er bildlich auf seine mythische Urstruktur, den Gegensatz Geist - Leben, Bewußt - Unbewußt zurückgeführt wird. Als bildliche Archetypen des Gegensatzes werden entsprechend "Mann" und "Frau" verwendet, die weniger "geschlechtsgebundene Persönlichkeitszüge" sondern "archetypisch transpersonale"[10] Prinzipien ausdrücken.
Das Betreten des "schwarzen" Gemeinschaftsraumes Freedmantown wird von Christmas erlebt als eine Rückkehr "to the lightless hot wet primogenitive female"(100). Dieses "female" ist der "matriarchalische" mythische Urgrund, der in den Mythologien als "Ur-Mutter" oder "Große Mutter" erscheint, von der alles "Leben" ausgeht. Die Rückkehr und prinzipielle Identifizierung werden durch Joes Bewußtsein geleistet. Wenn er den weißen Gesellschaftsraum verläßt, legt er seine "maskuline" Daseinsform ab, nämlich "all other manshaped life about him" (100). Der "schwarze Lebens-Raum", den er betritt, ist ein "matriarchalischer" Raum. Er repräsentiert die transpersonal "weibliche" Daseinsform, die Christmas in diesem Moment auch annimmt:

> On all sides, even within him, the bodiless fecund mellow voices of Negro women murmured (100).

Ebenso wie das Eintreten in diesen Raum ein Übergehen von einer "maskulinen Existenz" ("manshaped life") zu einer "fe-

> the beast the plough and the man integrated in one foundationed into the frozen wave of their furrow...(143)

Das Bild zeigt geheimnisvolle Lebendigkeit und Natürlichkeit, es verweist im Ausdruck aber auch auf die Geschichtslosigkeit und damit auf die Einebnung der Zeitstufigkeit im geschichtslos gegenwärtigen Moment. Das Bild des pflügenden Negers vergrößert sich vor dem vom Geheimnis dieses "Naturgeschehens" beeindruckten Betrachters und setzt sich vor den Hintergrund der Unendlichkeit der Landschaft:

> ...tremendous with effort yet at the same time vacant of progress, ponderable immovable and immobile like groups of wrestling statuary set against the land's immensity (143).

Hier ist der Mensch in die schon "ewig" vorhandene Natur und ihre Lebensprozesse ganzheitlich integriert. Der Raum ist von der Dynamik des Fortschritts befreit. Der Kontrast "Fortschritt und Unveränderlichkeit", "Dynamik und Statik", kommt zum Ausdruck durch Chicks Beobachten vom dynamisch vorbeirasenden Auto aus -"as the car flashed past" (143) -. Dabei wird blitzartig das unbewegliche Bild erfaßt. Die antinomischen Bewegungsformen - "Motion and Immobility" -[6] verdeutlichen Prinzipien, nämlich Geschichtlichkeit und Geschichtslosigkeit, hinter denen wiederum die Tiefenstruktur des Gegensatzes Geist - Leben steht. Denn dieser Raum ist kein Geschichtsraum, der auf einem geistigen Entwurf beruht, sondern geschichtsloser reiner "Lebensraum", der aber auch krisenlos überdauert, oder besser, einfach "dauert" (vgl. "endurance"). Seine Bewohner "leben" in Übereinstimmung mit ihrer natürlichen Umwelt. Der Pflug verbindet sie mit der Erde. Das Wesen des Maultiers entspricht dabei dem Wesen des Negers. Denn der Unterschied zwischen Weiß und Schwarz ist prinzipiell der gleiche wie der zwischen "Pferd" und "Maultier". Vom Maultier heißt es in einem ganzen "Maultiertraktat" in THE REIVERS:

> ... unlike a horse /-gehört in den "weißen" Kollektivraum-7, a mule is far too intelligent to break its heart for glory running around the rim of a mile-long saucer. In fact, I rate mules second only to rats in intelligence ... assuming of course that you accept my definition of intelligence: which is the ability to cope with environment ... yet still retain at least something of personal liberty.[7]

lage ihres gleichen Attributes: Alles ist schwarz:
Schwarz ist die Nacht, die als der archetypische "black pit" erscheint, schwarz sind die einzelnen Räumlichkeiten: "the cabins were shaped blackly out of blackness"(1oo); mit "schwarz" sind die Lebensäußerungen in diesem Raum gekennzeichnet: "black life", "black breathing"(99). "Lightless" wird das großgeschriebene "Female" genannt, wodurch die ebenfalls archetypische Opposition "Hell-Dunkel" angesprochen ist[15], die sich sinngemäß auf "Weiß-Schwarz", "weißen Kollektivraum-schwarzen Gemeinschaftsraum" verteilt.
Durch diese Archetypisierung auf der Grundlage mythisierenden Identitätsdenkens im assoziativen Bewußtseinsstrom des Erzählmediums werden der gesamte "weiße" Kollektivraum und sein Gegenstück, der "schwarze" Gemeinschaftsraum - der wiederum in seiner archetypischen "Struktur" mit dem ursprünglichen "Naturraum" identisch ist[16] -, zu aitiologischen Raum-Mythen. Diese erklären den Widerstreit zwischen geistig "Ich-haftem Bewußtsein und körpernahem, lebendig "triebhaftem" Unbewußten , - tiefenstrukturell zwischen "Geist und Leben" -, und zwar letztlich als Antinomien innerhalb des psychischen Apparates des einzelnen Individuums selbst. Dem Individuum und seinem "individuellen Daseinsraum" wollen wir uns damit nun zuwenden.

2. Kapitel: Die Elementarstruktur des Gesamtraumes (sozialen Raumes) - Die individuellen Daseinsräume

Im folgenden will ich die Formen der individuellen Daseinsräume beschreiben, die zusammen mit den sie übergreifenden Einheiten, den kollektiven und gemeinschaftlichen Räumen, den erzählten gelebten Gesamtraum (sozialen Raum) der Yoknapatawpha-Romane ausmachen[1]. Da das Individuum als Parzelle jeder Gruppe zu dieser in einem besonderen Verhältnis steht, interessiert gerade auch die Art und Weise der gegenseitigen Bestimmung, des gegenseitigen Abhängigkeitsverhältnisses zwischen Individual- und Kollektivraum, wobei unser Ausgangspunkt jetzt immer das Individuum und sein individueller Daseinsraum ist. Darstellerische Vergegenwärtigung von "Welt" verlangt aber vom Schreiber immer wieder Konkretisierung. Auch Faulkners Yoknapatawpha-Romane bieten die Darstellung einer sozialen Gesamtwelt, die erst durch Auflösung ihrer Dimensionen in die kleinste gelebte räumliche Einheit für den Leser vorstellbar wird. So greifen Gesellschafts- und Individualraum, individuell gelebte "szenenhafte Räumlichkeit" und erlebter Gegenstand, das "reduktive Bild" ineinander. Das Aufzeigen der Struktur eines "gelebten Gesamtraumes" nach seinen individuellen Bestimmungselementen verlangt allerdings wiederum eine Typologisierung der individuellen Daseinsräume, da ja nur aus der "Synopse" von individueller Besonderheit und systematischer Allgemeinheit intersubjektive Nachvollziehbarkeit möglich ist.

Auch die individuellen Daseinsräume lassen sich auf die übergreifende Struktur der Opposition Geist-Leben zurückführen. So sind zunächst die problematisierten Daseinsräume zu beschreiben. Sie sind einerseits unter der entschiedenen Dominanz des Geistesprinzips zugleich "epochale Ausdrucksformen" des dargestellten Geschichtsraumes. Andererseits gehört zu ihnen der Raum, der im Zeichen des unentschiedenen Wechselspiels zwischen "geistiger" und "lebendiger" Dominanz steht. Verschieden davon sind die unter der Dominanz des Lebensprinzips "entproblematisierten" Daseinsräume. Alle individuellen Daseinsräume aber sind zugleich Grundmuster menschlicher Wirklichkeiten.

§ 1. Der durch das Strukturprinzip "Geist" problematisierte gelebte Raum und seine jeweilige Vermittlung

Die Daseinsräume als epochale Ausdrucksformen und Grundmuster menschlicher Wirklichkeiten

Im 1. Kapitel des 2. Abschnitts habe ich versucht, den "weißen" gesellschaftlichen Gesamtraum - der ja den "schwarzen" Gemeinschaftsraum geschichtlich mitbeherrscht - in seiner Geschichtlichkeit zu beschreiben. Der kollektive Geschichtsraum stellte sich als ein archetypisch universaler Kulturraum dar, der einen zyklischen Geschichtsprozeß nach dem apokalyptisch-eschatologischen Dreischritt Aufstieg - Verfall - Neubeginn durchläuft. Natürlich besteht ein Wechselverhältnis zwischen dem Geschichtsverhalten der Gesellschaft und dem der Individuen, die diese Gesellschaft tragen. Bei Faulkner entsprechen jeder Phase der Kollektivgeschichte besondere Individuen. Oft prägen sie die jeweilige Geschichtsphase und sind Vorbilder für die Gesellschaft bzw. für den Leser Konkretisierung der gesellschaftlichen Daseinsweise.
So entspricht die Phase des kollektiven geschichtlichen Aufstiegs, in der man nach Verwirklichung des gemeinsamen idealistischen Traumes sucht, einem individuellen Dasein, das die Formulierung der persönlichen Ideale und den Versuch ihrer Verwirklichung enthält. Ich möchte dieses Dasein das sich "idealistisch entwerfende Dasein" nennen, seinen Raum den Heldenraum. Dieser Held ist das kollektive Vorbild, sein Lebensraum der vorbildliche, seine Lebensgeschichte aber ist Ausdruck der Kollektivgeschichte. Somit sind der Held selbst und sein Lebensraum dem geschichtlichen Auf- und Untergang des ganzen Kollektivs unterworfen.

Nach der Phase des gesellschaftlichen Untergangs, in der auch das Vorbild zerfällt, wird das sich idealistisch entwerfende Dasein, der Held, abgelöst von dem, das ich das "analytisch - reflexive Dasein" nennen möchte. Sein Verhalten besteht in der Daseinsanalyse der bisherigen Geschichtsträger (der Helden) und der eigenen im Zeichen des allge-

meinen geschichtlichen Zerfalls stehenden Existenz.

Der zugleich einsetzende Neubeginn verlangt die "ganz andere" Bewußtseinsdisposition. Die hier mitwirkende individuelle Lebensform ist das "materialistisch kalkulative Dasein", das sich selbst berechnend kalkuliert und fremdes mitweltliches Dasein kalkulierend ins eigene Dasein einbezieht. Die entsprechende Weltsicht ist ein sich aus der Dialektik von Idealismus und seiner Analyse ergebender pragmatischer Materialismus als Lebenshaltung des 2o. Jahrhunderts.

Diese Daseinsformen und ihre Räume stehen unter der Dominanz des Ich-Bewußtseins des Individuums, also der Dominanz des Geistprinzips. Die Beziehung des Helden wie die des Materialisten zu seinem Raum ist getragen von der Verbindung der reflexiven und aktiven Funktionen. Aus der reflexiven Beziehung wird der Raum zum geschichtlichen (machtpolitischen bzw. ökonomischen) Projekt, bzw. zum Machtobjekt oder Tauschobjekt. Aus der aktiven Beziehung wird der Raum zum Handlungsraum, zum Raum der geschichtlichen bzw. wirtschaftlichen Tat.

Dagegen ist die Beziehung des analytischen Daseins zum Raum allein getragen von der rein reflexiven Beziehung. Der Daseinsraum ist hier ein "Denkraum", der reale Raum weicht einer selbstgenügenden Konstruktion.

Unter der Dominanz der geistigen Funktionen leiden die "niederen" Funktionen, vor allem die emotive Leibesfunktion, der Charaktere. Der Emotionalkomplex, die Triebhaftigkeit, das gesamte Unbewußte mit seinen spontanen Lebensäußerungen werden unterdrückt.[3] Ergebnis ist in allen drei Fällen eine "leidenschaftliche" Ich-Besessenheit (Hybris),[4] die den eigenen und fremden Lebensäußerungen (Bedürfnissen) die lebendige Erfüllung versagt. Das Dasein problematisiert sich. Der "problematische" Mensch scheitert in allen drei Fällen am Widerstand der "tatsächlichen" Wirklichkeit, des "Lebens" als Erfahrungswirklichkeit. Der idealistische Held wird zum rücksichtslosen

Machtpolitiker ohne Unrechtsbewußtsein. Er überschreitet aber die Grenzen seiner Macht. Der "kapitalistische Materialist" überschreitet die "Toleranzschwelle" der Ausbeutung. Beide werden ermordet. Der Analytiker verliert überhaupt den "empirischen" Boden und endet im totalen Wirklichkeitsverlust, dem Wahnsinn und Selbstmord.

Die von diesen Daseinsformen getragenen Raumformen heißen dementsprechend die "problematisierten" individuellen Daseinsräume (Vgl. S.37 d. Unters.). Die ihnen entsprechenden Figuren gehören zu den bedeutendsten Charakteren der Yoknapatawpha - Romane. Sie tragen die Struktur der Romane, in deren Erzählzusammenhang sie auftreten, wesentlich mit. Ebenso wie sie Ausdrucksformen der Geschichtsphasen von Yoknapatawpha County bzw. Jefferson sind, sind sie zugleich universalgültige Ausdrucksformen von Geschichtsphasen der Universalgeschichte, da ja nach Faulkner Yoknapatawpha County selbst ein archetypisch-universaler Geschichtsraum ist. Darüberhinaus sind diese Daseinsformen Grundmuster menschlicher Daseinsformen überhaupt, und daher universaltypisch im anthropologischen Sinne.[5]

Als prototypische Repräsentanten dieser Daseinsformen erscheinen bei Faulkner in bezug auf das heldische Dasein Thomas Sutpen (ABSALOM, ABSALOM!), Sartoris und seine Söhne (SARTORIS), in bezug auf das rein reflexive Dasein Quentin Compson (ABSALOM, ABSALOM! und THE SOUND AND THE FURY), Darl Bundren (AS I LAY DYING), Gail Hightower (LIGHT IN AUGUST), in bezug auf das kalkulativ materialistische Dasein Flem Snopes (THE HAMLET, THE TOWN, THE MANSION) und Jason Compson (THE SOUND AND THE FURY).

Der folgende Teil befaßt sich beispielhaft mit den durch das Strukturprinzip Geist problematisierten gelebten Daseinsräumen Thomas Sutpens, Quentin Compsons und Flem Snopes. Die Weise der Vermittlung der " gelebten Räume" als "erzählte Räume" soll dabei jeweils berücksichtigt werden.

1. Der Raum des sich idealistisch entwerfenden Daseins (ABSALOM, ABSALOM!)

Ereignismäßig sei die Lebensgeschichte Thomas Sutpens, die im Zentrum des Romans ABSALOM, ABSALOM! (1936)[6] steht, kurz umrissen:
Thomas Sutpen, Kind armer Eltern, gelangt mit diesen von den Bergen Virginias ins Mississippital. Als er eine Nachricht von seinem Vater einem reichen Pflanzer überbringen soll, wird er von einem feingekleideten Neger von dem großen Portal gewiesen. Gedemütigt entwickelt er seinen Lebensentwurf, zu dem vor allem der Besitz eines Herrenhauses gehört. Er verläßt das Elternhaus und gelangt nach Haiti, wo er die Tochter eines Großpflanzers heiratet. Als er erfährt, daß sie ein Mischblut ist, verläßt er Frau und Sohn und beginnt in Yoknapatawpha County von neuem. Er heiratet die angesehene Ellen Coldfield, gewinnt Macht und Einfluß und baut sich sein feudales Herrenhaus "Sutpen's Hundred". Doch geschickt gelenkt von der von Sutpen sitzengelassenen ersten Frau, wird ihr Sohn Charles Bon der Freund des zweiten Sohnes Sutpens, nämlich Henry Sutpens. Charles Bon verlobt sich zudem mit seiner Halbschwester Judith Sutpen, ohne daß sie ihr verwandtschaftliches Verhältnis kennen. Thomas Sutpen sucht die Verbindung zu verhindern. Die Freundschaft zwischen Henry und Charles ist zunächst stärker als das Inzesttabu. Als Sutpen bei einem Zusammentreffen im Kriegslager Henry offenbart, daß Charles Mischblut ist, gibt es für Henry keine Wahl mehr. Charles, der von seinem Heiratsentschluß nicht abweicht, zwingt Henry, ihn zu erschießen. Henry verschwindet.

Als Sutpen nach dem Krieg heimkehrt, sucht er zum dritten Mal eine Frau, damit sie ihm einen Sohn gebäre. Milly Jones, die Tochter eines armen alten Mannes, der Sutpen als den großen Kriegshelden verehrt, bekommt "nur" ein Mädchen. Sutpens unmenschlicher Zynismus bringt den Vater des Mädchens so weit, daß er Thomas Sutpen mit der Sense umbringt.

Nach vierzig Jahren suchen Quentin Compson, der Harvardstudent, und die alte verhärmte Rosa Coldfield, die Schwägerin Thomas Sutpens, den Rest der Familie der Sutpens auf: Henry

Sutpen, den sterbenden Sohn, Clytie, die Negersklavin und uneheliche Tochter Sutpens. Jim Bond der imbezile Enkel von Charles Bon aus seiner Beziehung zu einer schwarzen Mätresse, entkommt als einziger der Sutpen-Familie der Feuersbrunst, die Sutpen's Hundred vernichtet.
Tatsächlich ist die Geschichte Sutpens die Geschichte (story) des archetypischen, geist-männlichen vorbildlichen Helden und zugleich die psychologische Geschichte (history) der menschlichen Bewußtseinsentwicklung.[7] Die Geschichte beschreibt das menschliche vorbewußte Stadium, in dem der Mensch im Einklang mit den unbewußten Lebensphänomenen steht, ferner das Stadium der Trennung des Bewußten vom Unbewußten, wenn das geistige Ich-Bewußtsein erwacht, sodann den Prozeß der eigenwilligen Selbstbestimmung im Willen zur Macht, und schließlich die Übersteigerung des geistigen Ichbewußtseins bis zur Machtbesessenheit, die zum existentiellen Scheitern führt.

Ich gehe aus von Kap. VIII des Romans, in dem Quentin Compson als eines der vier Erzählmedien die Autobiographie Thomas Sutpens wiedergibt. Dabei vollzieht sich ein zweifacher Raum-Zeit-Sprung aus dem gegenwärtigen nennbaren Raum, der der Studienraum Quentin Compsons in Harvard ist. Einmal erinnert Quentin die Überlieferungen seines Großvaters von jener Zeit, "when they [Sutpen und seine Mitarbeiter] had finished all the brick and had the foundations [of Sutpen's Hundred] laid and most of the big timbers cut and trimmed, and one day the architect couldn't stand it anymore ..."(218). Dies bezieht sich auf jene Szene, als Sutpen selbst Quentins Großvater bei der Jagd nach dem entflohenen Architekten diesem seine Lebensgeschichte zu erzählen beginnt. Diese Jagdpausen-Szene fällt zugleich in die Periode des Aufbruchs des geschichtlichen Kollektivs, die wesentlich bestimmt ist von den vorbildlichen Einzelnen. Aus RFN war zu entnehmen, wie der gemeinschaftliche Uranfang getragen war von jenen großen Drei: Holston, Habersham, Grenier. Auch Sutpen ist noch einer dieser Großen, die den Aufstieg mittragen, mitentwerfen, mitbestimmen. Nach RFN setzt er seinen Architekten für den Bau der Stadt und vor allem auch für den Bau des Courthouse

ein (Vgl. RFN S. 35ff.). Er wird zu einem der Repräsentanten des kollektiven geschichtlichen Südens überhaupt.[8] In AA erinnert sich seinerseits Sutpen autobiographisch seiner Vorgeschichte. Er beschreibt "ab ovo" seinen Weg in den Gesellschaftsraum Jefferson und die Errichtung seines festen Lebensraumes "Sutpen's Hundred", der auch der Schicksalsraum seiner Familie wird.

1.1 Der "vorgeschichtliche" Daseinsraum des Helden

1.11 Der adamitische Daseinsraum

Sutpen erinnert sich zurück, "when he was a child". Diese Erinnerung versetzt ihn selbst und den Leser zurück in den Raum des "adamitischen Daseins". Es ist der Raum, in den das Kind im vorbewußten Stadium vor dem Aufbruch des Selbstbewußtseins ganzheitlich integriert ist. Der unmittelbare Umraum ist geprägt durch den Kreis der Familie. Der Umraum ist entsprechend den natürlichen und elementaren Lebensbedürfnissen organisiert. Lebenskonflikte treten als Kampf gegen die "natürlichen" Feinde auf und werden auf der Basis des elementaren "Rechts des Stärkeren" ausgetragen bzw. gelöst. Dieser Daseinsraum ist bestimmt durch die Fülle des im natürlichen Sinne Lebendigen, ebenso wie der umfassende Naturraum, in den dieser adamitische Daseinsraum eingebettet ist; ich hatte diesen Naturraum schon als einen paradiesischen, von Zivilisation und Kultur noch unberührten mythischen Urraum beschrieben[9]: dort war es die Wildnis der Wälder, hier ist es die Wildnis der Berge. Das "Blockhaus" erscheint hier als der familiäre Wohn- und Lebensraum. Mit ihm sind das Lager- und Herdfeuer die wesentlichen räumlichen bzw. gegenständlichen Bestimmungselemente dieses Daseinsraumes. Es ist der räumliche Rahmen eines grundsätzlich unproblematischen Familienidylls, dessen Alltäglichkeit durch das Jagen der Männer, das Kochen der Frauen getragen ist. Die Kinder "füllen" einfach den Raum aus. Dies ist das soziale "Woher" Thomas Sutpens:

> he was born where what few other people he knew lived in log cabins boiling with children like the one he was born in - men and grown boys who hunted or lay before the fire on the floor while the women and older girls

> stepped back and forth across them to reach the fire to cook, where the only colored people were Indians and you only looked down at them over your rifle sights (221).

Diese individuelle Raum-Zeit-Ereignis-Wirklichkeit fällt zusammen mit jener amerikanischen Pionierzeit, in der noch kein kollektives Staatenbewußtsein formuliert war, fällt also ebenso in die "Unschuld des Werdens" der Südstaaten. Die Analogie kommt zum Ausdruck in dem paranthetischen kritischen Einwurf Shreves zum Bericht Quentins:

> "...Because he was born in West Virginia, in the mountains -" ("..Not in West Virginia," Shreve said. ... Because ... he was born in 1808. And there wasn't any West Virginia in 1808 because ... West Virginia wasn't admitted ... into the United States until") (220).

Sutpens Woher ist also das namentlich unbestimmte "Wo" der wilden Berge, ein Raum, der nach seinen natürlichen Lebenserscheinungen bestimmt ist. Sutpens Dasein steht ganz im Zeichen adamitischer "Unschuld". "Unschuld" bedeutet Mangel an Reflexion, Vorstellungskraft und Entscheidungsmöglichkeit, da keine vergleichbaren Alternativen gegeben sind. Eine "mögliche" Welt, von der das Kind wohl hört, findet daher nicht das Interesse und das Verständnis:

> when he was a child he didn't listen to the vague and cloudy tales of Tidewater splendor that penetrated even his mountains because then he could not understand what the people who told about it meant, and when he became a boy he didn't listen to them because there was nothing in sight to compare (222).

Die Berge sind auch der Raum, in dem die Besitzverhältnisse "undifferenziert" sind, weil es keine unterschiedlichen Besitzansprüche gibt. Die Berge mit der Familienhütte sind jenes "Wo",

> where he had never even heard of, never imagined, place, ... a land divided neatly up and actually owned by men who did nothing but ride over it on fine horses or sit in fine clothes on the galleries of big houses ..., he did not even imagine then that there was any such way to live or to want to live, or that there existed all the objects to be wanted which there were (221).

Besitz- und Machtstreben als Selbstzweck gibt es nicht. Der Wille zum Besitz orientiert sich nicht nach "unendlichen" Möglichkeiten gedanklichen Entwurfes, sondern nach den Grenzen endlicher, weil leiblicher und daher auch alltäglicher Bedürfnisse. Der Begriff "individueller Eigenraum", kann da-

her in diesem Raum keine Anwendung finden. Denn,

> where he lived the land belonged to anybody and everybody and so the man who would go to the trouble and work to fence off a piece of it and say 'This is mine' was crazy; and as for objects, nobody had any more of them than you did because everybody had just what he was strong enough or energetic enough to take and keep, and only that crazy man would go to the trouble to take or even want more than he could eat or swap for powder and whiskey (221).

Der adamitische Daseinsraum bei Faulkner erscheint als ein zeitlich und geographisch nicht fixiertes namenloses Irgendwo.

P. Tillich[10] bezeichnet ein solches adamitisches Irgendwo als das eigentliche "utopia" des von ihm sogenannten "essentiellen Zustandes"[11] des Menschen überhaupt:

> Im Mythos und im Dogma ist die essentielle Natur des Menschen in die Vergangenheit projiziert. Sie erscheint als eine Geschichte vor der Geschichte, symbolisiert als goldenes Zeitalter oder Paradies. In psychologischen Begriffen kann man den essentiellen Zustand als "träumende Unschuld" bezeichnen. Beide Worte weisen auf etwas hin, das der aktuellen Existenz vorausgeht. "Träumende Unschuld" hat Potentialität, aber keine Aktualität. Sie hat keinen Ort, sie ist ou topos (utopia). Sie hat keine Zeit, sie geht der Zeitlichkeit voraus, sie ist übergeschichtlich ... Aus diesem Grund ist die Metapher "träumen" geeignet, den Zustand des essentiellen Seins zu beschreiben.[12]

Sutpens adamitisch-essentielle Natur scheint in die Vergangenheit der Berge Virginias projiziert, in eine nachträglich als traumhaft idyllisch empfundene, unwiederbringliche Märchenwirklichkeit, die auch im Ton der wehmütigen Sehnsucht erinnert ist.

1.12 Der "Fall" vom essentiellen in den aktuellen Daseinsraum

"So he had hardly heard of such a world until he fell into it." (222). Der tatsächliche "Fall" von den Bergen in das "Tidewater country" am Mississippi beschreibt auch den Übergang von dem adamitischen Daseinsraum in eine andere Form. Er kennzeichnet einen wesentlichen Ab- und Umbruch in der Entwicklung Sutpens:

> They fell into it, the whole family ... tumbled head over heels back to Tidewater by sheer altitude, elevation and gravity, as if whatever slight hold the family had had on the mountain had broken (222/23).

Der aktuelle Fall von den Bergen in das flache Land rechtfertigt es, von dem "adamitischen Fall" im archetypischen Sinne zu sprechen, das heißt, wir bezeichnen mit dem biblischen Begriff ein universales Geschehen in der Bewußtseinsentwicklung des Menschen und zugleich Sutpens.[13] Die Reise von den Bergen ist in der Partikularität, wie sie sich hier vollzieht, doch ein Nachvollzug eines archetypischen Grundmusters dessen, was P. Tillich in seiner durchaus universal-anthropologischen Interpretation des "Symbols des Falls"[14] den "Übergang von der Essenz zur Existenz" bezeichnet.[15] Denn dieser Fall ist die Voraussetzung für Sutpen zur "Alternative" seines adamitischen Seins, nämlich "seine Unschuld zu verlieren und Erkenntnis, Macht und Schuld dafür einzutauschen."[16] Der Prozeß des "Falles" selbst ereignet sich noch im "Traumhaften", im "Vorbewußten"; "traumhaft" heißt dabei konkret, daß die Wanderung zu Tal für das Kind Sutpen zunächst unmotiviert erscheint:

> He didn't know why they moved, or didn't remember the reason if he ever knew it- ... since he didn't know just where his father had come from whether from the country to which they returned or not, or even if his father knew, remembered, wanted to remember and find it again (223).

Das heißt ferner, daß der Prozeß des Falles keiner bestimmten zeitlichen Fixierung unterliegt, an die Sutpen sich nachträglich erinnern könnte:

> He didn't remember if it was weeks or months or a year they traveled .... He didn't remember whether it was that winter and then spring and then summer that overtook and passed them on the road (224).

Das heißt schließlich, daß eine Veränderung vom Kind nicht als Veränderung in der Zeit, sondern als Wechsel der sinnlichen Eindrücke, die der jeweilige atmosphärische Umraum erzeugt, erlebt wird:

> they not progressing parallel in time but descending perpendicularly through temperature and climate - a (you couldn't call it a period because as he remembered it or as he told Grandfather he did, it didn't have either a definite beginning or a definite ending ...) - an attenuation from a kind of furious interness and patient immobility ... to a sort of dreamy and destinationless locomotion ... during which they did not seem to progress at all ... while the earth itself altered, flattened and broadened out of the mountain cove where they had all been born ... (224/225).

1.13 Der Raum des initiierenden Daseins und die Differenzierung der Anschauung und Erfahrung

Mit der Reise ins Tal aber beginnt die Erfahrung des Jugendlichen. Der Differenziertheit des Angeschauten entspricht eine Differenzierung der Anschauung, des gesamten Bewußtseins. Der Raum wird allmählich in seiner anschaulichen Unterschiedlichkeit und zugleich in seiner sozialen, mitweltlichen Differenziertheit wahrgenommen;[17] die Veränderung des Raumes wird im zeitlichen Wechsel des "Jetzt" und "Nicht-Jetzt"[18] bzw. des "Dann-und-dann- und-dann" bewußt gegliedert. Ebenso werden Ich und Nicht-Ich und viele andere Ichs unterschieden. In das "statische" Bewußtsein tritt die Dynamik des Zeiterlebnisses als Veränderung räumlicher und gegenständlicher Bildreihen, das soziale Erlebnis zeigt sich im Eindruck der menschlichen "Bildreihen", dem Wechsel der Gesichter:

> ...-bringing into and then removing from their sober static country astonishment the strange faces and places, both faces and places - doggeries and taverns now become hamlets, hamlets now become villages, villages now towns, and the country flattened out now with good roads (225).

Die Differenzierung des angeschauten Raumes auf der Basis "zeitlicher Gesamtreihen" ist in der Tat die Bewußtwerdung des eigenen Ichs und seiner Zustände,

> denn das Ich vermag sich des Wechsels seiner eigenen Zustände nur dadurch bewußt werden, daß es ihn auf ein Dauerndes, auf den Raum und auf ein Beharrliches im Raume bezieht.[19]

Dies ist die Bedingung der Weiterentwicklung der Differenzierung der jeweils umräumlichen und der mitweltlichen Erfahrung: Sutpen sieht "more fine horses and men in fine clothes, with a different look in the face from mountain men" (225), und er lernt "the difference not only between white men and black ones, but he was learning that there was a difference between white men and white men ..." (226).

Das beginnende Unterscheiden ist noch kein Formalisieren der Unterschiede: "He had begun to discern that without being aware of it yet" (226). Es fehlt, wozu die anschauliche Erfahrung aber Voraussetzung ist, die Fähigkeit, das Geschaute in seinem Zusammenhang zu begründen. Es fehlt die urteilende Stellungnahme zu den Erfahrungszusammenhängen. Sutpen ist in

diesem Sinne noch keine selbständige eigenwillige Person. So weiß Sutpen auch noch nicht das neue "Wo" formal-namentlich zu kennzeichnen. Es fehlt die geographische Orientiertheit. Auch kann Sutpen den Weg vom Ursprungsort in den Bergen ins Tal nicht geographisch beschreiben. Die Orientierung ist daher noch wesentlich geleistet durch

> the woodman's instinct which he had acquired from the environment where he grew up ... the instinct ... kept him oriented so that he could have ... found his way back to the mountain cabin in time (226/227).

Ebenso wie Sutpen jetzt noch nicht namentlich weiß, wo er ist und warum er hier ist, ebenso weiß er jetzt nicht mehr, woher er kam. Mit dem Gedächtnisverlust bezüglich des Vergangenen ist auch der adamitische Daseinsraum endgültig verlassen. Sutpen hat ein Zeitbewußtsein entwickelt, das die Vergangenheit als erlebte Aktionsart einschließt, aber noch nicht die Fähigkeit, formale, quantitative Zeitrelationen zu bilden, durch die der bisher durchlebte Raum geordnet wäre:

> that was past now, behind him the moment when he last could have said exactly where he had been born. He was now weeks and months and months ... since he became confused about his age ... so he knew neither where he had come from nor where he was nor why (227).

Ebenso wie sich der "Fall" von den Bergen ins Tal als ein unbegründbares Faktum vollzog, so ist das Dasein im neuen Raum ebenso ein Faktum, ebenso wie die psychische Entwicklung des Kindes psychologisch ein Faktum ist; der neue soziale Umraum ist ein faktisches räumlich gegenwärtiges Jetzt, dem Sutpens Bewußtsein ausgesetzt ist:

> He was just there, surrounded by the faces ... (227).

Ich nenne diesen Gesamtraum, in dem sich die Differenzierung des anschaulichen und sozialen Bewußtseins vollzieht, den "Raum des initiierenden Daseins", da in ihm innerhalb des Bewußtseins die Bedingungen gegeben werden für den Übergang in die Bewußtheit der existentiellen Aktualität als der ganz anderen Daseinsgegebenheit gegenüber der von der Vitalität des instinkthaften Daseins geprägten adamitischen Wirklichkeit.

1.14 Die Räumlichkeiten der heldischen Lebensentscheidung

1.141 Das schockhafte Bewußtseinserwachen

Die Erfahrung des neuen Lebensraumes und seiner familiären und weiteren gesellschaftlichen Mitwelt, vollzieht sich noch im wesentlichen auf der Basis des anschauenden Vergleichens und Unterscheidens, wobei die Basis des Vergleichs natürlich der Lebensraum in den Bergen darstellt. Daraus ergibt sich von selbst, daß die Darstellung des Raumes für den Leser anschaulich wird

> living in a cabin that was almost a replica of the mountain one except that it didn't sit up in the bright wind but sat instead beside a big flat river that sometimes showed no current at all and even sometimes ran backward, where his sisters and brothers seemed to take sick after supper and die before the next meal, where regiments of niggers with white men watching them planted... And the man was there who owned all the land and the niggers and apparently the white men who superintended the work, and who lived in the biggest house he had ever seen (227).

Jenes "biggest house he had ever seen" wird zur letzten und entscheidenden gelebten Räumlichkeit im Stadium des initiierenden Daseins. Es ist zugleich die erste und entscheidende gelebte Räumlichkeit, mit der der Beginn der persönlichen Existenz und Geschichte verbunden ist. Es markiert den Abschluß des infantil traumhaften, des den elementaren, unbewußten Lebensprinzipien unterworfenen Daseinsabschnitts. Der Fall von den Bergen findet jetzt in bezug auf seine Tiefenstruktur als archetypischer "adamitischer Fall" in das "Bewußte" seine psychologische Vollendung. Von "da" an (räumlich und zeitlich) beginnt das aktuelle geschichtliche Werden innerhalb eines sich in der Zeit verändernden Geschichtsraumes, der sich als der Schicksalsraum Thomas Sutpens erweisen soll. Die lebensentscheidende Ur-situation,in der sich das Ich-Bewußtsein voll entfaltet und offenbart, ist die, als Sutpen vierzehnjährig mit der Botschaft seines Vaters an dessen Dienstherren, den Plantagenbesitzer, vor dessen Haus steht, in der Erwartung, er könne sehen, wie es drinnen aussieht. Der schon vorher in der Anschauung festgestellte Unterschied zwischen "white men and white men" und ihren jeweiligen Lebensräumen -

hier "log cabin" dort "big house" - erweckt die Neugier nach dem "inneren" Unterschied.

Diese Erwartung findet in der Raumdarstellung adäquaten Ausdruck. Wie in Filmaufnahmen ist der Weg zum Haus als ein photomotorisches Abschreiten der Räumlichkeiten dargestellt, die punktperspektivisch zum Haus führen, als sei das Zieldetail, die große Tür des Hauses, mit der Kamera herangeholt und vergrößert.[20] Die Anschauung schreitet von da zur abstrahierenden Vorstellung weiter.

> ... following the road and turning into the gate and following the drive up past where still more niggers ... were working, and so to the house, the portico, the front door, thinking how at last he was going to see the inside of it, see what else a man was bound to own ... thinking but what the man would be pleased to show him the balance of his things as the mountain man would have been to show the powder horn (229).

Zum ersten Mal leistet das Bewußtsein Sutpens eine echte geistige Objektivation des eigenen bisherigen Verhaltens. Damit beginnt das reflexive Wissen, das Rückbesinnen auf das eigene Ich:

> before the monkey nigger who came to the door had finished saying what he said, he seemed to kind of dissolve and a part of him turn and rush back through the two years they had lived there (229/230).

Was seit dem aktuellen Fall das differenzierende Bewußtsein als ein anschauendes und speicherndes behalten hatte, wird jetzt objektiviert, wird Gegenstand eines kritischen Denkens. Kennzeichen der Objektivation ist die Konzeption der als vergangen erlebten Wirklichkeit im räumlichen Bild. Das Vergangene wird von Sutpen verglichen mit einem "Zimmer", das mehrmals durchschritten wird:

> like when you pass through a room fast and look at all the objects in it and you turn and go back through the room again and look at all the objects from the other side and you find out you had never seen them before, rushing back through those two years and seeing a dozen things that had happened and he hadn't even seen them before (230).

Die Umwelt tritt Sutpen jetzt nicht mehr nur in ihrer anschaulichen und darin unterschiedlichen Erscheinung entgegen, sondern wird differenziert nach ihrer ideellen Wertigkeit. Sutpen weiß jetzt plötzlich, warum er in instruktivem Haß Schmutzklumpen dem herrschaftlichen Wagen nachgeworfen hat-

te, er entdeckt die Realität des Gedemütigtseins als Unwert und zugleich die Möglichkeit des Stolzes und der Würde:

> ...that it had not been the nigger coachman that he threw at at all, that it was the actual dust raised by the proud delicate wheels, and just that vain (231).

Er entdeckt die Realität des bisher unfreien Daseins und die Möglichkeit der persönlichen Freiheit überhaupt, aus der sich das "zukünftige" Zeiterlebnis entwickelt. Er entdeckt aber auch die Realität der Mißachtung des "Lebens" als Wert, wenn er sich den von den Weißen geschlagenen Neger vorstellt als "no actual nigger, living creature, living flesh to feel pain and writhe and cry out ... struggle and writhe for freedom" (231). Sein Ich- und Wertbewußtsein ist in diesem Augenblick erwacht. Es heißt jetzt:

> He knew now, while the monkey - dressed nigger butler kept the door barred with his body (231) ... looking down at him in his patched made-over jeans clothes and no shoes, ... who through no doing of his own happened to have had the felicity of being housebred in Richmond maybe (232) ... to tell him to go around to the back before he could even state the business (233).

1.142 Der ritualisierte Initiationsraum

Die Reaktion des Jungen auf den Schock des Bewußtseinserwachens ist die Flucht. Sutpen flieht aber nicht nach Hause:

> All of a sudden he found himself running and already some distance from the house, and not toward home ... he was going to where he could be quiet and think, and he knew where that place was. He went to the woods (232/233).

Der Wald ist erlebnismäßig identisch mit der Wildnis der Berge, dem adamitischen Raum, der ursprünglichen "Heimat" des jungen Sutpen. Das Kennzeichen des Waldes ist ganzheitliche Ruhe oder Beruhigtsein. Die psychische Disposition ist ein beruhigtes oder passives Bewußtsein. Die Flucht dorthin bedeutet dementsprechend ein Ausschalten des eben erwachten Bewußtseins, bedeutet den momentanen Rückfall in die instinkthafte, von den unbewußten Lebenserscheinungen bestimmte Daseinsform. Sutpen geht daher "wie von selbst" dorthin; ohne sich dessen bewußt zu werden:

> "... his body, his feet, just went there."(233)

Die von Sutpen aufgesuchte Räumlichkeit ist nichts anderes als das objektive Korrelat des ursprünglichen Daseins, in

das sich Sutpen aus der Aktualität der gerade zu gewinnenden Existenz zurückflüchtet, da die neue Situation eine seine psychische Kraft übersteigende Entscheidung verlangt.

Wenn der aktuelle "Fall" von den Bergen für Sutpen mit dem Erlebnis des Todes seiner Mutter ("his mother dying about that time ... and how his pap said she was a fine wearying woman and that he would miss her" (223)) verbunden war, so wird man hier mit der Psychoanalyse das Versteck im Wald als den regressiven Mutterarchetypus "Back-to-the - Womb" interpretieren können. Das Versteck wird zum Muttersymbol und damit überhaupt archetypisch identisch mit dem dieses Versteck umfassenden Naturraum, dessen Kennzeichen bei Faulkner immer jene transpersonale chaotische Ur-Weiblichkeit ist. Das Versteck ist

> a place where a game trail entered a canebrake and an oak tree had fallen across it and made a kind of cave .... He said he crawled back into the cave and sat with his back against the uptorn roots, and thought. Because he coudn't get it straight yet (233).

An diesem Ort wird sich entscheiden müssen, ob der junge Sutpen in der Regression verbleibt, oder die Angst vor der gerade entdeckten Realität überwindet und aus den erkannten Werten persönliche Ideale entwickelt, die zur Verwirklichung drängen. Dies bedeutet nichts anderes, als daß sich entscheidet, ob Sutpen zum Helden wird. In der Tat wird eine Ich-Phase - die adamitische - durch eine andere - nämlich die heroische - abgelöst.[21]

Sutpen benutzt die passive Ruhe des Ortes zum aktiven Denken und erkennt die Notwendigkeit der Tat. Diese ist das wesentliche Kennzeichen des heldischen Verhaltens im Dienste seiner persönlichen Selbstbehauptung:

> He was just thinking ..., he would have to do something about it to live with himself for the rest of his life and he could not decide what it was because of that innocence which he had just discovered he had, which (the innocence, not the man, the tradition) he would have to compete with (234).[22]

Der heldische Kampf gilt der Überwindung des adamitischen Daseins, dessen Kennzeichen gerade die ganzheitliche Unbewußtheit, aber auch vitale Lebendigkeit ist. Als Sutpen aus dem Wald zurückkehrt, beginnt die Geschichte des Helden als gei-

stiger Kampf gegen die unbewußten Lebensphänomene; und daraus verstrickt er sich schließlich in moralische Schuld.
Die szenische Wirklichkeit, verbunden mit dem Herrenhaus, dem Versteck im wald und der Rückkehr in den eigenen mitweltlichen familiären Lebensraum, erscheint dem Leser fast als eine "rituelle". Das Muster sind die archetypisch-mythischen Initiationsriten, wie sie noch heute bei Primitivstämmen vollzogen werden[23] und deren Sinn in der Symbolisierung der ganzheitlichen Intiation des Jünglings in das Dasein des Mannes besteht. Als "erzählte Räume" sind diese Räumlichkeiten daher "ritualisierte Initiationsräume"[24] zu nennen.

1.143 Die "neue" Beziehung zum realen milieudeterminierten Lebensraum

Als er zurückkommt ist Sutpen ein anderer. Er vergleicht wertend seinen eigenen realen Lebensraum, "home", und das Herrenhaus des Plantagenbesitzers als möglichen Lebensraum. Ebenso wie die beiden Häuser sich äußerlich radikal unterscheiden, so schließen die mit ihnen verbundenen Werte sich aus: auf der einen Seite steht für Sutpen die Möglichkeit machtvoller persönlicher Würde, auf der anderen Seite die Realität machtloser Würdelosigkeit der jeweiligen "Besitzer":

> he himself seeing his own father and sisters and brothers as the owner, the rich man (not the nigger) must have been seeing them all the time - as cattle, creatures heavy and without grace (235).

Sutpen erkennt sein Zuhause als milieu-determiniertes, dem tierischen vergleichbares Dasein, dem allein das Recht der Selbstvermehrung zugestanden ist, ansonsten aber

> brutely evacuated into a world without hope or purpose for them, ... who would in turn ... fill space and earth with a race whose future would be a succession of cut-down and patched and made-over garments bought on exorbitant credit because they were white people (235).

Sutpens familiärer Milieuraum[25] ist bestimmt durch hoffnungslose Verkommenheit, deren adäquate Darstellung naturalistische Detailschilderung[26] ist:

> as he came out of the woods ... and looked at it /home/- the rough partly rotten log walls, the sagging roof whose missing shingles they did not replace but just set pans and buckets ander the leaks, the lean-to room which they used for kitchen and which was all right because in

> good weather it didn't even matter that it had no chimney ... (236).

Alles in diesem Raum hat den Stempel des Notbehelfs des "Gerade-Genügens", ähnlich den Hütten der Schwarzen. Der Unterschied liegt darin, daß der "weiße" Sutpen dieses Dasein in seiner Unfreiheit und daher auch Würdelosigkeit erkennt, da er es in Vergleich zu einer anderen, würdevolleren, aber ebenso "weißen" Daseinsform setzen kann. Arbeit in diesem Raum ist nicht als Dienst und als lebendiges Verhältnis mit der Natur und ihren Lebenserscheinungen gestaltet, sondern als animalischer Kampf ums Vegetieren, in dem das Leben selbst als aufgezwungene Last erscheint. Während im gegenwärtigen alltäglichen schwarzen Gemeinschaftsraum auch gesungen und gespielt und gelacht wird,[27] ist das alltägliche Kennzeichen dieses Daseinsraums allgemeine Freudlosigkeit und stumpfe Plackerei:

> ... and his sister pumping rhythmic up and down above a washtub in the yard, ... broad in the beam as a cow, the very labor she was doing brutish and stupidly out of all proportion to its reward: the very primary essence of labor, toil, reduced to its crude absolute which only a beast could and would endure (236).

1.15 Der "frei" entworfene Lebensraum

Sutpen bemächtigt sich der Zukunft und verläßt sein bisheriges Milieu. Die Mutter ist lange tot; die psychische Bindung an sie löst er, indem er das vorübergehende Asyl im Wald verläßt und es auch nie mehr wieder aufsuchen wird. Mit dem Verlassen der elterlichen Hütte löst er darüberhinaus die Vaterbindung, da dieser Lebensraum gerade durch den Vater wesentlich bestimmt ist.

Sutpen sucht die Freiheit des eigenen Daseins und damit auch die der Wahl eines eigenen Lebensraumes:

> He left that night ... by rising from the pallet and tiptoeing out of the house. He never saw any of his family again (238).

Deshalb versagt er sich der spontanen irrationalen Rebellion - "... this aint a question of rifles" (238) - und formuliert zunächst rein rational den idealistischen Lebensentwurf (s. "Projektraum"[28]):

> "So to combat them you have got to have what they have

> that made them do what the man did. You got to have land and niggers and a fine house to combat them with. You see?" and he said Yes again (238).

Der Entwurf beruht auf dem Willen zur autonomen Selbstbestimmung. Er ist zugleich ein Wille zu politischer Macht und zu sozialem Ansehen. Die Methode der Verwirklichung des in sich rationalen Lebensplanes ist ein taktischer Pragmatismus, in dem die jeweilige Um- und Mitwelt als Mittel zum Zweck, nicht aber als Zweck selbst gesehen wird:

> I had a design. To accomplish it I should require money, a house, a plantation, slaves, a family - incidentally of course, a wife. I set out to acquire these, asking no favor of any man (263).

Der Entwurf ist formuliert unter dem Zeichen eines selbstgesetzten persönlichen Ideals; es "enthält die Kraft in sich, die den Aufschwung vom niederen Wert zum geforderten höheren Wert gewährleistet."[29]

Darin beruht auch Sutpens "persönliche Sittlichkeit".[30] Der Aufstieg vom niederen zum höheren Wert ist durch den Aufstieg bzw. den Aufbau des persönlichen Geschichtsraumes beschrieben. Seine Dynamik beruht auf der eigenwilligen geschichtlichen Tat ("action"):

> ... a man builds for his future ... builds not only toward the body ... but toward actions and the subsequent irrevocable courses of resultant action which his weak senses and intellect cannot foresee but which ... he will take, will have to take in order to survive the act (243).

Die geschichtliche Notwendigkeit als eine Unwiderruflichkeit entgleitet somit wiederum der persönlichen Bestimmung und wird zur schicksalshaften "Ananké". Der aus einem geistigen Anspruch heraus formulierte Entwurf verlangt pragmatische Rationalität. Diese setzt die triebhaften und "lebendigen" Bedürfnisse um in eine Besessenheit vom tatsächlich "abstrakten" Entwurf. So liegt in ihm apriorisch der Widerspruch zu seiner Verwirklichung im Leben. Der Plan ist daher "widersinnig", die Methode seiner Verwirklichung durchaus rational; was Rosa Coldfield richtig feststellt:

> If he was mad, it was only his compelling dream which was insane and not his methods; ... it was no madman's plan or tactics ... (166).

Dem rationalen Sutpen selbst wird daher allerdings jedes Scheitern als Fehler der Methode erscheinen müssen, weil ihm

das Widersprechende selbst, die irrationalen Lebensphänomene und die Verletzung durch ihn nicht "bewußt" werden können:

> ... he not calling it retribution ... not even calling it bad luck, but just a mistake: that mistake which he could not discover himself ... (267).

Sutpen wird daher für den Leser "schuldig" werden müssen im Sinne der klassischen Tragödie wegen seiner apriorischen Blindheit - Hamartia - trotz und wegen des Anspruchs seiner Rationalität, "so that his ... destiny had fitted itself to him, to his innocence /die jetzt verstanden werden muß als eben jene apriorische Blindheit/ his pristine aptitude for platform drama and childlike heroic simplicity" (246).[31] Sutpens "Einfachheit" ist eine zu einfache Ausrichtung seiner Persönlichkeit unter der Dominanz des geistigen Anspruchs. Dem entspricht aber auch ein tatsächlicher Mangel an geistiger Differenziertheit, so daß Sutpen den Widerspruch zwischen Geist und Leben nicht durchschaut.[32]

Das Hineingehen in den künftigen Daseinsraum steht von nun an unter dem Zeichen dieses von Sutpen selbst nicht durchschauten Widerspruchs. Der persönliche Geschichtsraum Sutpens hat daher eine "Tiefenstruktur", die auf dieser Antinomie "Geist - Leben" beruht. Auf diese Struktur weist der dargestellte Raum. Für Sutpen selbst ist der Raum nur in seiner "Oberflächenstruktur" durchschaubar, das heißt in der Funktion für seinen Entwurf. Das Scheitern sucht Sutpen daher in einem fehlerhaften Handeln, der Leser aber in der "faustischen"[33] Disposition Sutpens.

1.2 Die "geschichtliche" Verwirklichung des entworfenen Lebensraumes und das dreimalige Scheitern

1.21 Der Aufstieg im ersten Versuch: das illusionäre Projekt "Haiti"

He went to the West Indies (238).

Räume und einzelne Räumlichkeiten werden von nun an "Zielgebiete" eines tatkräftigen Suchens.

Wie sich aus der Perspektive des alten Sutpen der präexistentielle, adamitische Daseinsraum als ein "verlorenes", aber ersehntes traumhaftes, weil in der Tat irreales Nirgendwo

- "Utopia" - darstellt, so präsentiert sich aus der Gegenwärtigkeit des jungen Sutpen Westindien als ersehntes und "erreichbares" Traumland, als ein Irgendwo, in der ein fester Entwurf verwirklicht werden soll. Die Berge sind aus der Erinnerung der Raum der Desillusion, Westindien ist jetzt der Raum der Illusion.

Dieses illusionäre Traumland ist die Leistung der Schule.

> "... That was how I learned of the West Indies. Not where they were ... What I learned was that there was a place called the West Indies to which poor men went in ships and became rich ..." (242).

Westindien in seiner Funktion als "gelebter Raum" verkörpert für Sutpen Reichtum, wobei dieser Wert nicht als ein absoluter betrachtet wird, sondern als ein relativer Nutzwert im Dienste des Entwurfs:

> "... when I realized that to accomplish my design I should need first of all and above all things money in considerable quantities and in the quite immediate future I remembered what he /-the teacher-/ had read to us and I went to the West Indies"(243).

Ausgerüstet mit dieser "privaten" Ideologie tritt Sutpen in praktische Beziehung zu dem neuen Umraum, der seiner Tiefenstruktur nach bereits gekennzeichnet ist durch den Widerstreit zwischen den Prinzipien "zivilisatorischer Kulturgeist" und "leidendes Leben", ein "Zwischenbereich"[34] zwar, aber "doomed" zur Zivilisation,

> where high mortality was concomitant with the money and the sheen on the dollars was not from gold but from blood - a spot of earth which might have been created and set aside by Heaven itself, Grandfather said, as a theater for violence and injustice and bloodshed and all the satanic lusts of human greed and cruelty ... the halfway point between what we call the jungle and what we call civilization, halfway between the dark inscrutable continent from which the black blood ... was ravished by violence, and the cold known land to which it was doomed, the civilized land ... (250).

Die Vegetation dieses Landes ist der Ausdruck, ja ist die tatsächliche "Frucht" des tiefenstrukturellen Widerspruchs, den der Großvater hier dem Sohn und Enkel bzw. dem Leser beschreibend vermittelt. Die Pflanzen sind die "Früchte" der das Chaos des Dschungels lichtenden und ordnenden Kulturbringer, der "Pflanzer", die damit zugleich die vorgegebene natürliche Umwelt einschließlich des Eingeborenen für die kulturelle Ordnung vernichten.

Der Zusammenhang zwischen blutgetränktem Boden und blühender Erde ist daher nur in seiner Oberflächenstruktur widersprüchlich, tiefenstrukturell aber ein tatsächlich gegebener. Ein Kosmos entsteht auf Kosten der natürlichen Lebenserscheinungen:

> ... a soil manured with black blood from two hundred years of oppression and exploitation until it sprang with an incredible paradox of peaceful greenery and crimson flowers and sugar cane sapling size and three times the height of a man (251).

In dieses Land dringt Sutpen ein und setzt sich fest, indem er es zum Schauplatz der skrupellosen Verwirklichung der persönlichen Ziele machen will; Sutpens Ideale werden harte Machtpolitik. Dabei ist sein Bewußtsein blind gegenüber dem wahren Charakter des Landes. Das Wort "oversee" wird zweideutig:

> And he overseeing it /-the land 7, riding peacefully about on his horse ... not knowing that what he rode upon was a volcano ... who believed (Grandfather said) that earth was kind ... overseeing what he oversaw and not knowing that he was overseeing it ... he did not know, comprehend, what he must have been seeing every day because of that innocence ... (251/252)

Seine "Unschuld" ist die des für den Wert "Leben" blinden Geistes. Was an der Oberfläche Furchtlosigkeit ist - "he did not know what fear was" (250) -, ist in Wahrheit Skrupellosigkeit:

> What he meant was unscrupulousness only he didn't know that word ... maybe that was what he meant by courage ...(250).

Als sich Sutpen in den Dienst des Plantagenbesitzers stellt, stellt er sich ebenso in den Dienst der Vertreter der Zivilisation und ihrer Ideologie "Reichtum aus Zucker". Er wiederholt prinzipiell das Verhalten eines Teils der emigrierten Europäer im jungfräulichen Urland Amerika. Dann schlägt Sutpen den Aufstand der Sklaven nieder. Zugleich betreibt er die Unterdrückung oder Mißachtung der Lebensäußerungen der ihm nächsten Individuen. Die Beziehung zu der Farmerstochter, die zu dem Haus gehört, in das er eingetreten ist, gestaltet sich nicht auf einer zweckfreien, lebendigen und emotionalen Ebene, sondern allein als eine im Sinne des abstrakten Entwurfes für Sutpen "erforderliche" und nützliche Beziehung:

> So it was no tale about women, and certainly not about love: the woman, the girl, just that shadow which could load a musket but could not have been trusted to fire one out, the window that night ... in the dark and watched from the windows the barns or granaries ... and the fields too, blazing and smoking ...(248/249).

"That besieged Haitian room ... (he was abviously at least twenty years old ... crouching behind a window in the dark and firing the muskets through it which someone else loaded and handed to him)"(247) verweist in der Beziehung seiner Elemente auf die Opposition Geist - Leben. Dies gilt für das Haus selbst gegenüber dem Außenraum, in dem die Aufständischen vom Haus aus bekämpft werden, und für Sutpen, der die Hilfe der Frau beansprucht, um den Kampf zu führen. Repräsentiert das Haus als Lebensraum des Pflanzers mit seiner Familie das "weiße" und zugleich naturfeindliche zivilisatorische Kollektiv, so vertritt Sutpen das lebensfeindliche Individuum, dessen private Ideologie dem kollektiven nicht widerspricht und umgekehrt, so daß Sutpen zum vorbildlichen Individuum werden kann, das den kollektiven Raum trägt. In diesem Sinne ist das Haus und sein "Drinnen" der antinomische Gegensatz zu dem lebendigen Draußen, das das leidende Lebensprinzip verkörpert. Der Hausordnung drinnen steht der sinnliche Geruch des brennenden Zuckers gegenüber:

> ... the house, the barricade, the five of them - the planter, the daughter, two women servants and himself - shut up in it and the air filled with the smoke and smell of burning cane ... (253).

Als"erzählter Raum"beinhaltet dieses Haus die Tiefenstruktur des individuellen und zugleich heldischen Daseinsraumes als Voraussetzung eines kulturtragenden kollektiven Daseins, ausgerichtet nach dem dramatischen Schema der strukturellen Opposition "Geist - Leben". Als "gelebter Raum" enthält das Haus diese Struktur nicht. Denn Sutpen durchschaut diese Tiefenstruktur nicht. Sie ist allein dem Leser durch die überlieferten Aussagen des Großvaters und die Wiedergabe Quentins erfaßbar. Für Sutpen ist das Haus in jener Szene der Inbegriff des Verteidigungswerten im Sinne seines Entwurfes. Er erkennt in dieser Räumlichkeit das Korrelat zu dem von ihm verfolgten Ziel. Es ist Ausdruck seines leidenschaftlichen Macht- und Aufstiegswillens. Damit erfaßt er lediglich die "Oberflä-

chenstruktur" seines Lebensraumes bzw. die von ihm gesetzte Funktion, nicht die für den Leser verdeutlichte tiefere, wahre Struktur des Raumes:

> ... I should require money, a house, a plantation, slaves, a family - incidentally of course, a wife (263).

Der folgende Schritt Sutpens ergibt sich notwendig:

> ... when he recovered /nach dem er den Aufstand niedergeschlagen hatte/ he and the girl were engaged (254).

Damit aber tut er etwas, das die vermeintlich ideale Räumlichkeit entscheidend, obwohl zunächst nicht erkennbar, verändert. Mit der Verlobung unseres Helden müßte sich auch die endgültige Etablierung vollzogen haben, die ja nichts anderes bedeutet als die praktische Verwirklichung des Entwurfes. Dies scheint geleistet. Aber aus der dargestellten unüberbrückbaren Antinomie "Geist - Leben" wissen wir, daß die "Geschichte" in einer bestimmten Richtung weitergehen muß. In bezug auf den dargestellten Raum bedeutet das: Diejenigen zum Haus gehörenden Requisiten, die zugleich lebendige Phänomene darstellen, werden von Sutpen nur in ihrer Verfügbarkeit begriffen. Als er erfährt, daß die Frau Mischblut ist, verstößt er sie:

> "I found that she was not and could never be, through no fault of her own, adjunctive or incremental to the design which I had in mind, so I provided for her and put her aside" (240).

Damit verändert er auch die Oberflächenerscheinung seiner "Welt", er sucht nach einem anderen Lebensraum.

Der rassistische Gesichtspunkt ist plötzlich und nachträglich in Sutpens Bewußtsein da, woher und warum erfährt der Leser im ganzen Roman nicht. Hier gibt es keine dargestellte Tradierung auf das Kind, noch gibt es eine erzählte Stellungnahme und Entscheidung dazu. Dennoch gehört dieser Rassismus offensichtlich zu Sutpens Ziel des sozialen Aufstiegs in ein Herrenhaus, der nur einer weißen Familie möglich ist. So wird das Rassenpostulat zum wesentlichen Bestandteil der Ideologie Sutpens. Die Verstoßung der Frau bedeutet die Negierung des Prinzips "Leben" durch den ideologischen Geist, womit sich eine tragische Weiterentwicklung der tiefenstrukturellen Oppositionen des Raumes erwarten läßt.

Sutpen wiederholt die Suche nach einem Lebensraum der mögli-

chen Selbstverwirklichung, jetzt vor allem verknüpft mit der Suche nach einer zweiten Frau, die den modifizierten Vorstellungen entspricht. Beide Versuche sind verknüpft durch die assoziative Verbindung der verlassenen und der gerade zu errichtenden Räumlichkeit im Bilde der fackeltragenden Negersklaven, "getting himself and Grandfather both into that besieged Haitian room" (246).

1.22 Höhepunkt und Abstieg im zweiten Versuch

1.221 Die Beziehung Jefferson - Sutpen's Hundred - Sutpen's Hundred als vorbildlicher Lebensraum des Helden

Im Mittelpunkt steht ein zweifacher Integrationsversuch. Sowohl Sutpen wie die Ortsansässigen wollen die Art und Weise der Integration bestimmen.
Aus der Erinnerungsperspektive der Rosa Coldfield (Kap. I) bzw. der von Quentin's Vater (Kap. II) erscheint das Auftreten Sutpens als ein Einbruch in ein Gemeinwesen, das sich dem eindringenden Individuum als etwas Einheitliches zeigt. Sutpen seinerseits erscheint als Störenfried in einem friedlich gestimmten Alltagsraum:

> ... the church bells had rung on that Sunday morning in 1833 ... in June with the bells ringing peaceful and peremptory and a little cacophonous - the denominations in concord though not in tune - and the ladies and children, and house negroes to carry the parasols ... when the other men sitting with their feet on the railing of the Holston House gallery looked up, and there the stranger was. He was already halfway across the Square when they saw him, on a big hard-ridden roan horse ... (31/32).

Sutpen bringt das dramatische Element des machtpolitischen Geschichtsträgers in den Alltagsraum der Gemeinschaft. Sein Kommen erscheint den anderen als ein Kommen aus dem Nichts:

> ... name that none of them had ever heard, and origin and purpose which some of them were never to learn (32).

Auch der Aufbau seines eigenen Lebensraumes vollzieht sich als ein Schaffen aus dem Nichts; es ist ein Aus-dem-Boden-Stampfen. Der Aufbau ist zugleich ein Zerstören und formgebendes Ordnen des chaotischen, aber auch friedlich "schönen", unberührten Naturraumes, der als gemaltes Stimmungsbild vermittelt wird:

> Out of quiet thunderclap he would (manhorse - demon) upon a scene peaceful and decorous as a schoolprize water color ... overrun suddenly the hundred square miles of tranquil and astonished earth and draghouse and formal gardens violently out of the soundless Nothing... (8).

Sutpens Auftreten und der Bau seines Hauses fallen noch in die Periode des allgemeinen Aufstiegs: "Jefferson was a village then" (32). Sein "Raumschaffen" ist die individuelle Analogie zum Entstehen des kollektiven Kulturraumes auf Kosten des Naturraumes. Die Art und Weise des Landerwerbes ist eine ebenso fragwürdige "legale" Enteignung der Eingeborenen:[35]

> ... it was only old Ikkemotubbe, from whom he got his land - a matter between his conscience and Uncle Sam and God (44).

Das Kollektiv nimmt daran prinzipiell keinen Anstoß, da diese Handlungsweise der allgemein üblichen entspricht. Die geographische Lage des Ortes, den sich Sutpen für sein Haus aussucht[36] - nämlich zwölf Meilen außerhalb der Stadt, aber dennoch innerhalb der Grenzen des politischen Bereiches des County, die markiert sind durch die beiden Flüsse - entspricht seiner Beziehung zu den anderen. Er legt Wert auf Eigenständigkeit und Unabhängigkeit. Er bekundet aber auch seinen Willen zur Zugehörigkeit, indem er sich innerhalb der politischen Grenzen der Stadt ansiedelt. Von der Stadt aus gesehen entspricht die geographische Entfernung der Beobachterdistanz einem Individuum gegenüber, das sich verdächtiger Weise absondert.

> For two years it /the town/ watched him as with that grim and unflagging fury he had erected that shell of a house and laid out his fields ...(42).

"Sutpen's Hundred" ist die Ausgangsbasis für den gezielten Einbruch Sutpens in den Gesellschaftsraum. Sutpen sieht das Gemeinwesen als Medium zur Macht. Seine Beziehungen zum Kollektiv werden von ihm entsprechend ausgesucht.

> They watched in shocked amazement while he laid deliberate siege to the one man in the town with whom he could have had nothing in common, least of all, money ... save give him credit (42) .... In their surprise they forgot that Mr Coldfield had a marrigeable daughter (43).

Sutpen aber macht sich zum "public enemy" (43), als sich die Gerüchte bestätigen, daß er sich durch "brigandage" Geld und Material für seinen Hausbau verschafft. Damit verletzt er als Individuum die kollektiven Interessen und den Moralkodex der "respectability":

> the affront was born of the town's realization that he was getting it involved with himself; that what ever the felony which produced the mahagony and crystal, he was forcing the town to compound it (44).

Die Willkür des Individuums zielt auf ein Abhängigkeitsverhältnis, in dem das Individuum bestimmend ist. Das Kollektiv setzt daher wie immer[37] das konventionelle "Recht" gegen diese Willkür, um dieses Verhältnis wieder umzudrehen:

> ...civic virtue came to a boil (44) ... his position had subtly changed (43).

Der Sheriff und Begleiter wollen Sutpen gewaltmäßig kraft Gesetzes ins Gefängnis bringen. Bezeichnenderweise kommt Sutpen ihnen buchstäblich "auf halbem Wege entgegen":

> about six miles from town they met Sutpen himself (45).

Darüber hinaus erweist sich jetzt seine Beziehung zu Mr. Coldfield als nützlich:

> They took him back to town ... They arraigned him before a justice, but by that time your grandfather and Mr Coldfield had got there. They signed his bond and ... he returned home ... (48).

Wie er den Rechtsvertretern "entgegenkommt", hat Sutpen die kollektiven Respektabilitätsvorstellungen unterlaufen. Er hat einen der angesehenen Bürger, Mr. Coldfield, korrumpiert, indem er ihn in seine dunklen Geschäfte verwickelt hat, der daraufhin die Kaution stellen muß. Damit macht er Sutpens Unrecht in den Augen der Stadt zu "Recht": Sutpen heiratet noch dazu Coldfields Tochter und verwandelt unter den Augen der Öffentlichkeit seinen "Ruf" in "Ansehen". Ergebnis: "He was not liked ... But he was accepted" (72). Dabei werden zugleich die wesentlichen Bedingungen seines Entwurfes erfüllt: Geld, Macht, Einfluß und eine "weiße" und rechtgläubige Frau.

Das objektive Korrelat des erfüllten Entwurfes ist sein Haus Sutpen's Hundred,[38] das ebenso für die Projektion des kollektiven Traumes vorbildlich ist.[39] Derselbe französische Architekt, der Sutpen's Hundred erbaut, errichtete - wie der Leser aus RFN weiß - das Courthouse und die Stadt Jefferson. So scheint auch die Motivierung für den Bau des geschichtlichen Gemeinschaftsraums und für den geschichtlichen individuellen Lebensraum dieselbe: der Anspruch eitler Größe - ein wesentlich geistiger Anspruch. Und von Sutpen's Hundred wird

gesagt:

> "... so had vanity conceived the house" (51).[40]

Von nun an ist Sutpen auf dem Höhepunkt seines Lebens und zugleich der "große Einzelne", der zu einem der Geschichtsträger und politischen Führer eines Volkes wird. Er wird einer der Männer,

> who had led the way, shown the other and lesser ones how to fight in battles, who might also posses signed papers from the generals saying that they were among the first and foremost of the brave - who had galloped also in the old days arrogant and proud on the fine horses about the fine plantations - symbol also of admiration and hope, instruments too of despair and grief (289).

Sein privater Entwurf ist prinzipiell der des Kollektivs geworden. Sein privater Geschichtsraum unterliegt aber auch den prinzipiell gleichen Stadien der archetypischen Geschichtsperiodik von Aufstieg und dramatischem Verfall auf der Basis des tiefenstrukturellen Widerspruchs zwischen Geist und Leben, der im Haus ebenso wie die Stadt enthalten ist. Das Lebensprinzip steht im Dienste der geschichtlichen "Größe". Ebenso wie das Kollektiv seine Negersklaven zum Stadtbau einsetzt, so nutzt Sutpen die Arbeitskraft seiner Negersklaven zum Bau seines Hauses. Auch der Architekt steht jeweils in einem Sklavenverhältnis; als er fliehen will, wird er gejagt und eingefangen. Die Ausgebeuteten verbinden mit dem Gebäude keine eigenen Lebensinteressen. Ihre Lebenskraft wird mißbraucht:

> They worked from sunup to sundown while parties of horsemen rode up and ... watched, and the architect in his formal coat and his Paris hat and his expression of grim and embittered amazement lurked about the environs of the scene ... bitterly disinterested spectator and a condemned and a conscientious ghost -(38).

Und ebenso wie der entsprechende kollektive Geschichtsraum, die Stadt mit dem Courthouse, ist Sutpen's Hundred als Individualraum beispielhaft für künstliche Schönheit. Sie entspricht der machtpolitischen geschichtlichen Größe des Besitzers. Ihr ist ein monumentaler Ästhetizismus adäquat:

> ...the largest edifice in the county, not excepting the courthouse itself (39).

Die ästhetische Ausstrahlung ist "grim and castlelike magnificence at which Sutpen obviously aimed"(38). Der Gesamtkomplex mit seinen "formal gardens and promenades, its slave

quarters and stables and smokehouses"(39) und seiner luxuriösen Einrichtung mit "mahagony and crystal ... crystal chandeliers in the parlors and the furniture and the curtains and the rugs"(44) macht den Eindruck des Erhabenen, des Aristokratischen, den Eindruck von "baronial splendor"(39).[41] Als Sutpen heiratet, ist auch die Urkunde überschwenglich mit goldenem Siegel und Bändern verziert:

> She (Miss Rosa) would have called the gold seal and the ribbons vanity. But then, so had vanity conceived the house...(51).

1. 222 Sutpen's Hundred als patriarchalisch determinierter Familienraum

Wie die "weiße" Stadt (als Kulturraum gegenüber dem Naturraum), so stellt sich der vorbildliche Lebensraum Sutpens (als Familienraum) ebenfalls als patriarchalisch dar. Dem entsprechen die archetypischen, mythischen Identitäten.[42] Das Kennzeichen von Sutpen's Hundred als gelebter Raum ist spartanische Maskulinität. Dies entspricht der Eigenart des heldischen Daseins:

> He lived out there, eight miles from any neighbor, in masculine solitude in what might be called the half-acre gunroom of baronial splendor. He lived in the Spartan shell of the largest edifice in the county ... whose threshold no woman had so much as seen, without any feminized softness of windowpane or door or mattress... (39/40).

Es fehlen also Gegenstände, die nach Faulkner weiblichen Charakter haben. Ebenso ist die Alltäglichkeit dieses Lebensraums bestimmt durch Männergesellschaften, Jagdszenen, Trinkgelage und duellartige Kampfspiele:

> ...parties of men ... to camp in blankets in the naked rooms of his embryonic formal opulence, they hunted, and at night played cards and drank, and on occasion he doubtless pitted his negroes against one another ... and participated now and then himself ...(40).

Der maskuline bzw. anti-feminine Charakter entspricht der Lebensfeindlichkeit in diesem Lebensraum. Alles Lebendige ist in diesem Raum bestimmt zu leiden. Notwendigerweise ist es vor allem die Frau selbst, die das wehrlose Leben verkörpert und damit auch das reine lebendige Leiden. Sie ist das unterdrückte matriarchalische Prinzip, das zugleich das Prin-

zip des Lebens gegenüber dem Geist darstellt. So verlangt der heldisch geistige Entwurf zwar die Zeugung von Leben zur Reproduktion des männlichen Geistes, zugleich aber in seiner maskulinen Lebensfeindlichkeit die Vernichtung des gleichen Lebens:

> ...who had created two children not only to destroy one another and his own line, but my line as well (18),

sagt Rosa Coldfield, die in Beziehung zu Sutpen tritt. Sutpen's Hundred wird der Ort der allmählichen Vernichtung der Lebensäußerungen. Die Geschichte des Hauses ist ein Verströmen von Lebensenergien im Dienste der persönlichen Selbstbehauptung Sutpens. Das Leben der zweiten Frau stellt sich buchstäblich als ein einziges "Aushauchen" für Sutpens Ziel dar, Respektabilität zu erlangen:

> ...some of Ellen's life and breath had now gone into it /the house/ as well as his, breathing away in a long neutral-sound of victory and despair, of triumph and terror too (27).

In diesem maskulinen Raum erleben Mutter und Kinder auch ihre daseinsbestimmenden traumatischen Situationen, in die sie vom Vater hineingezwungen werden:

> Yes, Ellen and those two children alone in that house twelve miles from town, and down there in the stable a hollow square of faces in the lantern light ...(28) ... That's what Ellen saw: her husband ... standing there naked and panting and bloody in the waist and the negro just fallen ... and bloody too ... to see Henry /the son/ plunge out from among the negroes who had been holding him, screaming and vomiting ...(33) ... that spectacle which, according to Miss Coldfield, his son was unable to bear the sight of while his daughter looked on unmoved (40).

Während Sutpen seine Selbstbehauptung in seinem Hause findet, werden seine Frau und seine Kinder in diesem Raum in ihren Lebensäußerungen beschränkt. Der Raum erhält somit den Charakter eigentlicher Leblosigkeit, metaphorisiert mit dem Mythologem des "Totenreiches":

> ... in a shadowy miasmic region something like the bitter purlieus of Styx had produced two children and then rose like the swamp-hatched butterfly, unimpeded by weight of stomach and all the heavy organs of suffering and experience, into a perennial bright vacuum of arrested sun - and Judith, the young girl dreaming, not living, in her complete detachment and imperviousness to actuality almost like physical deafness (69/70).

Als Sutpen gemäß seiner Führungsrolle als "großer Einzelner" in Übereinstimmung mit den kollektiven Vorstellungen von heldischer Größe in den Krieg zieht und nicht so schnell wiederkehrt, wie er und die anderen es sich vorgestellt haben mögen, wird die Verlassenheit und Einsamkeit das wesentliche Merkmal des Hauses. Für die Zurückgelassenen gibt es daher kein Zeiterlebnis der Zukunft. Das Haus trägt für die Eingeschlossenen den Charakter des unwiderruflichen Vergangenen. Mit vermenschlichter Stimme spricht diese Vergangenheit selbst als Echo von den Wänden der leeren Hallen des Hauses zu Rosa. Diese muß, desillusioniert, den Verlust möglicher Lebensäußerungen erkennen:

> ... that barren hall with its naked stair (that carpet gone too) rising into the dim upper hallway where an echo spoke which was not mine but rather that of the lost irrevocable might-have-been which haunts all houses, all enclosed walls erected by human hands, not for shelter, not for warmth, but to hide from the world's curious looking and seeing the dark turnings which the ancient young delusions of pride and hope and ambition (ay, and love too) take (137).

Für die zurückgebliebenen leidenden Frauen wird dieses Leben ein Dasein zum Tode. Ihr Lebensraum ist ein Gefängnis, eine Todeszelle, in der der "expressionistische Schrei" der Eingeschlossenen als Todeszuckung eines Schmetterlinges erstirbt: Ellen ist schon tot: "Ellen was dead two years now" [1865] (85),

> ... the butterfly, the moth caught in a gale and blown against a wall and clinging there beating feebly, not with any particular stubborn clinging to life ...(85)
> ... the house which he had built, which some suppuration of himself had created about him as the sweat of his body might have produced some (even if invisible) cocoon-like and complementary shell in which Ellen had had to live and die a stranger, in which Henry and Judith would have to be victims and prisoners, or die (138/139).

Die Verlassenheit des Hauses verweist aber zugleich auf die endgültige Abkehr seines Eigentümers von dem Prinzip "Leben". Das Haus erhält seinen endgültigen, unveränderlichen Stempel nicht als Schauplatz der im Zeitenwechsel sich ablösenden Ereignisse; denn das äußere Erscheinungsbild ändert sich mit diesen. Erst das Ende der Lebendigkeit des Besitzers, hier ausgedrückt durch seine Abwesenheit, ergibt das endgültige "Gesicht" des Hauses:

> ... as though his presence alone compelled that house to accept and retain human life; as though houses actually possess a sentience, a personality and character acquired, not so much from the people who breathe ... in them inherent in the wood and brick or begotten upon the wood and brick by the man or men who conceived and built them - in this house an incontrovertible affirmation for emptiness, desertion (85).

Der allmähliche Verfall des Hauses in Abwesenheit seines Besitzers verweist auf den Einsamen in der sich anbahnenden Niederlage, auf die Katastrophe des Krieges selbst, der ja auch Sutpens Krieg ist. So wie Sutpen mit dem Kollektiv der Niederlage entgegensah, so zerbricht jene formale Ordnung, die aus dem Chaos der Natur gezaubert worden war. Das schmukke, monumentale Haus zerbröckelt, seine Gärten und Anlagen verkommen, die Einrichtung geht stückweise verloren:

> Inside the gate what was once a park now spread, unkempt, in shaggy desolation, with an air dreamy, remote and aghast like the unshaven face of a man just waking from ether ... the house partaking too of that air of scaling desolation, not having suffered from invasion but a shell marooned and forgotten in a backwater of catastrophe - a skeleton giving of itself in slow driblets of furniture and carpet, linen and silver, to help to die torn and anguished men who knew, even while dying, that for months now the scrifice and the anguish were in vain (132/133).

1. 223 Der matriarchalische Raum als vom Sohn verworfene Alternative.

Der Sohn schließlich, der ebenfalls ins Feld zieht, kann sich seines geistigen Erbes, seiner patriarchalischen Bestimmtheit und damit dem untergehenden Lebensraum des Vaters nicht entziehen. In der Unfreiheit des Sohnes führt sich der heldische Entwurf ad absurdum; denn der Entwurf beruhte gerade auf der freien Entscheidung, die Sutpen zum Helden machte. Für den Sohn ist diese Entscheidung unmöglich,

> with his puritan heritage [die allerdings beim Vater nicht historisch begründet wird] - that heritage peculiarly Anglo-Saxon-of fierce and proud mysticism and that ability to be ashamed of ignorance and inexperience ... this grim humorless yokel out of a granite heritage where even the houses ... are built in the image of a jealous and sadistic Jehovah ... a young man grown up ... in a milieu where the other sex is separated into three sharp divisions (108/109) ... ladies or whores or slaves (114).

War es Thomas Sutpen einst gegeben, den Milieuraum des "white trash" und seine sozial-ökonomische Bestimmtheit zu überwinden für ein autonomes Dasein und für den Aufbau eines eigenen Lebensraumes, so ist für Henry, den Sohn, die Bindung an den väterlichen Lebensraum zu stark. Er bedarf der Hilfe, um eine Alternative zu finden. Der Ort der Prüfung ist jenes Bordell im katholischen New Orleans, in das Henry von seinem Freund Charles Bon geführt wird, um ihn zu einer "lebensbejahenden Entscheidung" herauszufordern. Das Tor und die große Mauer vor dem Haus trennen zwei "Welten": vor dem Tor ist "a trap, a riding horse standing before a closed monastic doorway in a neighborhood a little decadent, even a little sinister" (111). Trap, monastic, decadent, sinister sind Kennzeichnungen, die auch für das Haus Sutpens als gelebten Raum gelten.

Durch die Mauer, durch das Tor - " a wall, unscalable, a gate ponderously locked, ... the gate of solid beams in place of the lacelike iron grilling" (112) - gelangen beide in eine völlig andere Welt, nachdem Bon angeklopft und sich mit dem Schließer verständigt hat, und zwar in französischer Sprache, die Henry nicht versteht:

> ... the solid gates closed behind them instead of before ... the labyrinthine mass of oleander and jasmine, lantana and mimosa walling yet again the strip of bare earth combed and curried with powdered shell, raked and immaculate and only the most recent of the brown stains showing now ... (113).

Das Bestimmungsprinzip dieses Innenraums ist das Leben in seiner sinnlichen Steigerung. Bon existiert bereits in ihm. Für Henry bleibt dieser Raum eine einmalig erfahrene Möglichkeit, der ganzheitliche Zugang ist ihm verwehrt. Dies drückt sich schon darin aus, daß er die Sprache, die hier Voraussetzung des Eintritts ist, nicht versteht. Denn auch die "falsche" Sprache ist Element seines Erbes. So wird diese Räumlichkeit als gelebter Raum für Henry nicht Ausdruck des Lebensprinzips, sondern erscheint exotisch und fremd:

> ... the architecture a little curious, a little femininely flamboyant and therefore to Henry opulent, sensuous, sinful (110).

Als sie in das Zimmer treten, stehen sie beide jener Frau gegenüber, die für den Leser die leibhaftige Verkörperung des

natürlichen Lebensprinzips darstellt, für Henry aber der Inbegriff der Lasterhaftigkeit ist. Hier entscheidet sich, ob Henry sich mit einer neuen Daseinsmodalität identifizieren kann oder ob er in den alten Daseinsraum zurückkehrt:

> ...the point where he must either betray himself and his entire upbringing and thinking, or deny the friend ... the mentor watching ... the gambler now thinking Have I won or lost (114).

Henry sieht nur die Oberflächenstruktur des Raumes gemäß seiner Veranlagung, er sieht den Ort als verrucht, verkehrt, pervers:

> ... a place which to his puritan's provincial mind all of morality was upside down and all of honor perished - a place created for and by voluptuousness, the abashless and unabashed senses ... (114).

Tiefenstrukturell aber ist der Raum mit der Frau

> the apotheosis of two doomed races presided over by its own victim - a woman with a face like a tragic magnolia, the eternal female, the eternal Who-suffers; the child, the boy, sleeping in silk ...(114).

Die Frau erscheint vom Erzähler vergöttlicht und ist damit nichts anderes als das archetypische Mythologem der "Großen Mutter", und zwar in ihrer lebenserhaltenden Funktion als "gute Mutter",[43] und damit das Bild für das unbewußte, im Einklang mit der natürlichen Bestimmung stehende Leben. Die Frau, in souveräner Annahme dieser lebendigen Bestimmung, ist

> raised and trained to fulfill a women's sole end and purpose: to love, to be beautiful, to divert (117).

In der Erfüllung dieser Aufgabe aber erscheinen ihresgleichen als "the only chaste women, not to say virgins" (11). In der Souveränität ihrer Lebenseinstellung erhält die Frau den Charakter der eigentlich weisen Herrscherin:

> wise supine and all-powerful, from the sunless and silken bed which is her throne (117).

Diese Räumlichkeit in ihrer durchaus geordneten und gepflegten sinnlichen Schönheit mit dieser madonnenhaften thronenden Frau[44] in ihrem Zentrum ist das repräsentative Korrelat zu dem reinen Lebensprinzip, dessen eigene Würde Charles Bon dem Henry Sutpen nochmals zu erklären versucht:

> ... the principles of honor, decorum and gentleness applied to perfectly normal human instinct which you Anglo-Saxons insist upon calling lust ... (116).

Die dargestellte Räumlichkeit ist matriarchalisch im wahrsten

Sinne des Wortes. Das Zimmer ist ein echter "Thronsaal" mit der ihm eigenen erhabenen Atmosphäre. Als Verkörperung des urmutterhaften Lebensprinzips wird die Frau hier von Faulkner durch Charles Bon an den mythischen Ursprung vor aller Schöpfung gesetzt, die Priorität der Frau und des durch sie verkörperten Prinzips auch nach der Wertigkeit anerkannt.[45]
Wie dieser Raum den Thronsaal der "Mutter mit dem Kind" darstellt, so ist er auch der Raum der "männlichen" Devotion vor der Frau:

> ...chosen by some man who in return, not can and not will but must, supply her with the surroundings proper in which to love and be beautiful and divert, and who must usually risk his life or at least his blood for that privilege (117).

Henry entscheidet sich nicht für dieses matriarchalisch bestimmte Dasein. Er kehrt vielmehr in den patriarchalisch bestimmten Lebensraum zurück, nachdem er den Freund, das mögliche andere Ich - der ja sein Halbbruder ist - getötet hat. Er verwehrt Charles endgültig den Zutritt zum eigenen patriarchalisch bestimmten Lebensraum, womit auf die Unvereinbarkeit zwischen den entsprechenden Prinzipien verwiesen ist.
Die Entscheidung fällt vor dem Haus Sutpens:

> ...facing one another at the gate. Inside the gate what was once a park now spread... in shaggy desolation .... up to a huge house where a young girl waited in a wedding dress /Bon will sie heiraten, Henry verbietet es ihm/ (132) ... They faced one another on the two gaunt horses, two men, young, not yet in the world... the one with the tarnished braid of an officer, the other plain of cuff, the pistol lying yet across the saddle bow unaimed ... the voices not even raised: Dont you pass the shadow of this post, this branch, Charles; and I am going to pass it, Henry ... (133).

Henry erschießt Charles Bon.
Der Sohn vollendet die Lebensfeindlichkeit des väterlichen Entwurfes. Er ist allerdings der Sohn, der in totaler "Abhängigkeit vom Vater .../diesem/ alles 'nachlebt', ohne zu seiner Selbständigkeit zu kommen."[46] Der Sohn wird nicht zum Helden, wie es der Vater wurde. Der Sohn ist ganzheitlich und im entscheidenden Augenblick "gehorsam".[47]
Mit Henrys Mord an Charles, seinem Halbbruder, bzw. mit seinem geheimnisvollen Verschwinden im Haus Sutpens ist auch der Schlußakt der Tragödie von Sutpen's Hundred eingeleitet. Die geheime Urheberin des Unglücks ist die Frau, die Sutpen auf

Haiti zurückgelassen hatte. Charles ist ihr und Sutpens Sohn, den sie durch geschicktes Taktieren mit Henry zusammengebracht hat. Das Ende der Söhne wird zur persönlichen Rache der Frau. Auf der Ebene der räumlichen Tiefenstruktur heißt das: Der heldische Geschichtsraum, an dessen Anfang "Haiti" steht, das nach Sutpens Fortgang das Prinzip Leben verkörperte, verändert sich mit Notwendigkeit zu seinem tragischen Verfall, zur Ruine von Sutpen's Hundred, die das Prinzip des lebensfeindlichen geschichtlichen Geistes verkörpert. Die geschichtslogische Verbindung zwischen "Haiti" und "Ruine Sutpen's Hundred" wird hergestellt durch die "Frau" als Ausdruck der unausweichlichen Notwendigkeit, mit der sich Geschichte auf der Basis der Antinomien Geist - Leben vollzieht. Auch darin ist diese Frau ein Archetypus: aus der ursprünglich "lebendigen" guten Mutter wird eine "rächende" böse Mutter und damit wieder eine "Lilith". Man kann auch sagen: das verletzte Prinzip Leben schlägt zurück, indem es den "Lebensfeindlichen" nur dem Tode näherbringt.

1. 23 Der Zusammenbruch im dritten Versuch

Thomas Sutpen durchschaut die hintergründigen Zusammenhänge seines Scheiterns nicht. Er hält es darum für ein unverschuldet zufälliges, nicht aber für ein schicksalhaftes und zugleich tragisch-notwendiges Scheitern -"a failure not of his pride nor even of his bones and flesh, but of the lesser bones and flesh which he had believed capable of supporting the edifice of his dream" -.[48] Er versucht deshalb mit ungebrochenem Optimismus zum dritten Mal seinen Lebensstil durchzusetzen. Als er aus dem Krieg zurückkehrt, steht er einem völlig verlassenen Haus gegenüber, das bereits zur Ruine verfallen ist. Er selbst scheint auf die elementaren Lebensäußerungen reduziert:

> ... who went to war to protect it /the house/ and lost the war and returned home to find that he had lost more than the war even, though not absolutely all; who said At least I have life left ... (363)

Aus diesem Leben aber schöpft er neue Hoffnung auf Wiederholung des ursprünglichen, aber lebensfeindlichen Entwurfs. Er hat sich prinzipiell nicht verändert. Er sucht die Restau-

ration. So vollendet sich sein Daseinsraum mit ununterbrochener Geschlossenheit. Sutpens Rückkehr stellt sich im räumlichen Bild dar als

> ...that passage through the house which was an unbroken continuation of the long journey from Virginia, ... not to greet his family but merely to pick up Jones and drag him on out to the brier-choked fields and fallen fences and clap ax or mattock into his hands ... (278).

Die Beziehung zur Frau gestaltet sich unveränderterweise nach "that old impotent logic and morality which had betrayed him before (279) ... already falling into pattern."(280) Allein zum Zweck der männlichen Nachkommenschaft versucht er ein Verhältnis mit Rosa, "that they try it first and if it was a boy and lived, they would be married."(284) Er versucht es zugleich mit Milly Jones.

1. 231 Die Räumlichkeit des heldischen Todes - Die "apotheotische" Mythisierung des heldischen Selbstraumes: Held und Pferd

Mit diesem Versuch wird Sutpens tragisches Ende eingeleitet. Im Ende offenbart sich die Ironie des tragischen Schicksals auf dreifache Weise. Sutpen endet in einem Raum, wie er ihn für seine Selbstverwirklichung einst verlassen hatte: im Raum des milieudeterminierten Daseins des sog. "white trash". Zugleich wird ihm der "Sohn" versagt, der dort geboren werden soll. Und schließlich stirbt er von der Hand eines von Sutpen selbst ausgebeuteten armen Weißen, der sich im Tötungsakt an seinem Unterdrücker selbst zum Helden aufschwingt.

Bevor sich Sutpen allerdings zum "fish camp" begibt, wo Milly Jones in der ärmlichen Hütte des Vaters ihr Kind erwartet, wendet sich Sutpen zuerst zum Stall, wo die Stute dem schwarzen Hengst ein Fohlen zur Welt bringt.
Sutpens Pferd reproduziert sich notwendigerweise "männlich", da sein Hengst, als der leiblich und geistig mit Sutpen geeinte "existentielle" Selbstraum des Helden ebenso das "geistmännliche" Prinzip verkörpert (s. Rosa's Ausspruch "man-horse-demon")(8). Sutpen, dem Helden selbst, ist ironischerweise kein Sohn beschieden. Milly "versagt":

> ...he came in and stood over the pallet where the girl and the baby were and said, 'Penelope---' (that was the

> mare)'--- foaled this morning. A damned fine colt. Going to be the spit and image of his daddy when I rode him North in '61...' and ... he jerked the riding whip toward the pallet and said, ' Well? ... horse or mare?' and ... she told him ... and then he looked at the girl on the pallet again and said, ' Well, Milly; too bad you're not a mare too. Then I could give you a decent stall in the stable' and turned and went out (285/286).

Mensch und Pferd werden in ihrer jeweiligen Wertigkeit von Sutpen gleichgesetzt, das jeweils "Männliche" in seinem positiven, das jeweils "Weibliche" in seinem negativen Wert. Sie entsprechen wieder den Prinzipien Geist und Leben. Die Mißachtung des Weiblichen bedeutet die Mißachtung des Lebensprinzips. Diese Mißachtung wird Sutpen zum tödlichen Verhängnis.

Wash tötet Sutpen mit der Sense. Damit ist der Verrat an Wash Jones - "Sutpen fooled him" (290) gesühnt. Sutpens Handlungsweise erweist sich schließlich auch als

> ...a mockery and a betrayal of that little boy who approached that door fifty years ago and was turned away, for whose vindication the whole plan was conceived and carried forward ...(274).

Sutpen stirbt in einer ärmlichen Hütte. Sie wird so zum Todesraum des Helden und zugleich zur "Geburtsstätte" eines neuen Helden. Mit dem Ergreifen der Zügel des Hengstes Sutpens beansprucht Wash selbst die heldische Pose:

> ...still standing there and holding the stallion's reins after Sutpen had entered the cabin, still hearing the galloping, watching the proud galloping image merge and pass, galloping through avatars which marked the accumulation of years, time, to the fine climax where it galloped without weariness or progress, forever and forever immortal beneath the brandished saber and the shot-torn flags rushing down a sky in color like thunder;(288) ... in midgallop against the yellow sky of dawn the fine proud image of the man on the fine proud image of the stallion ... as the apotheosis lonely, explicable, beyond all human fouling (287).

Die mythischen bildlichen Identitäten als Ausdruck des heldischen Daseins werden noch einmal sichtbar: Das galoppierende Pferd, Himmel und Donner, Unsterblichkeit, Apotheose, das Bild des apokalyptischen Reiters.

Der Himmel erscheint im Bild als das "Habitat", als der geistige Ursprungsort des apotheotischen heldischen Reiters. Jetzt erinnert man sich auch, daß Sutpen nicht nur aus den

Wäldern als dem adamitischen Daseinsraum stammt, sondern von den Bergen herabkommt. Das "Nirgendwo - Irgendwo", von dem im Zusammenhang mit Sutpens Herkunft immer die Rede ist, bezieht sich auch auf seinen "apotheotischen" Ursprung. Die Gott - Mensch - Gestalt verbunden mit dem Bild des Pferdes erscheint in Namen wieder, den Rosa Sutpen gibt: "Man-horse-demon"(8). Als Mensch und Sterblicher kann er nur den irdischen Raum zum Projekt seines Geistes machen, somit sind auch die Projekte seines Geistes der irdischen Sterblichkeit anheimgefallen. Die Erde dagegen als Trägerin der Lebensprinzipien bleibt. Sie stellt sich somit als ein "dauerhaftes" und im kosmisch-archetypischen Sinne "ewiges" Ursymbol dar.[49]

1. 232 Die Ekpyrosis des heldischen Lebensraumes

Das irdische Lebensgesetz verlangt auch die endgültige Vernichtung des heldischen individuellen Lebensraumes. Der Untergang ist der heldischen Geschichtsdynamik adäquat. Er vollzieht sich in der Form der apokalyptischen Ekpyrosis, in der gleichen Form wie schon der vom Helden mitgetragene Kollektivraum untergegangen war.

Der im Haus auf geheimnisvolle Weise verschwundene Sohn Henry wird nach 43 Jahren in seinem Zimmer aufgefunden, wo er seit vier Jahren auf seinen Tod wartet. "The Fall of the House of Sutpen" wird mit dem Tod und Verbrennen des Sohnes abgeschlossen. Dessen Todesraum hat die "Gothic tmosphere"[50] eines "Psychothrillers". Er ist beschrieben als eine naturalistisch überzeichnete Horrorgroteske. Das dunkle Zimmer hat kein Tageslicht. Es ist beleuchtet vom Totenlicht und eingerichtet mit den kahlen Möbeln eines völlig Bedürfnisfreien. Da sind nur der Tisch und das Totenbett, darin der Sterbende selbst. Die farbliche Bestimmtheit wird allein getragen durch das "Gelb", das ein "Vergilbtes" ist: die Bettbezüge und das Kopfkissen, die Haut des Sterbenden und

der abgestandene Geruch geben mit dem Gesamteindruck den Charakter allgemeiner Verwesung; hörbar sind nur noch die letzten unheimlich lakonischen Worte Henry Sutpens auf die Fragen Quentin Compsons:

> the bare, stale room whose shutters were closed too, where a second lamp burned dimly on a crude table; waking or sleeping it was the same: the bed, the yellow sheets and pillow, the wasted yellow face with closed, almost transparent eyelids on the pillow, the wasted hands crossed on the breast as if he were already a corpse; waking or sleeping it was the same and would be the same forever as long as he lived:
> And you are--- ?
> Henry Sutpen.
> And you have been here --- ?
> Four years.
> And you came home --- ?
> To die. Yes.
> To die ?
> Yes. To die....(373).

Henrys letzter Akt ist das Entzünden des lange vorbereiteten Brennmaterials ("it had been him who had kept that closet under the stairs full of tinder and trash ..., the kerosine and all."(374)). Das Haus bricht unter dem apokalyptischen Feuer zusammen:

> ... before it/ the ambulance 7 could reach the house, the monstrous tinder-dry rotten shell seeping smoke through the warped cracks in the weather-boarding as if it were made of gauze wire and filled with roaring ....The entire staircase was on fire.... the draft created by the open door seemed to explode like powder among the flames as the whole lower hall vanished."(375)... - the three of them staring, glaring at the doomed house (375)... as the house collapsed and roared away, and there was only the idiot negro left (376).

1. 233 <u>Die geometrische Figur des heldischen Daseins: Ellipse</u>

Der heldische Schöpfungsraum erweist sich als Schöpfung aus dem Chaos ins Chaos,

> from abysmal and chaotic dark to the eternal and abysmal dark completing his descending (do you mark the gradation?) ellipsis...(171).

Die geometrisch formale Daseinskurve bildet eine Ellipse (gr. "ellipse") als geometrischer Ort all der Punkte, die die dargestellten gelebten Räumlichkeiten in ihrer Veränderung in der Zeit markieren. Der vordere Scheitelpunkt der Kurve mar-

kiert den aktuellen elterlichen und für Sutpen unfreiwilligen Lebensraum bzw. das Herrenhaus des Plantagenbesitzers als möglichen Lebensraum. Der hintere Scheitelpunkt markiert das Pendant, die Hütte des Wash Jones als Räumlichkeit des heldischen Todes bzw. das "verwirklichte" Herrenhaus im Zusammenbruch. Das Wort Ellipse ("ellipsis") bezeichnet zugleich die Tiefenstruktur des Daseinsraumes, nämlich die existentielle "Auslassung", das heißt die ganzheitliche Negation des Lebensprinzips: Der weite Bogen der geometrischen Ellipse, der den Bogen des geschichtlichen Werdens bezeichnet, ist zum unteren Teil der Figur gegenläufig, womit das Dasein in seinem geschichtlichen Widerspruch gekennzeichnet ist.

Die Haustragödie überlebt allein der Idiot, denn er steht, da ihm jedes reflexive Bewußtsein überhaupt fehlt, in keiner Weise mit dem geistigen Entwurf des geschichtlichen Helden in Verbindung. Er verkörpert reines instinktiv-sinnliches, unbewußtes Verhalten; er überlebt daher den Gewalttod. Daraus ergibt sich die Schlußfolgerung, die Shreve zieht:

> I think that in time the Jim Bonds /= die Idioten/ are going to conquer the western hemisphere (378).

Die "Geistlosen" werden ironischerweise zu Eroberern. Hier kommt ein "spätzeitbewußter" Kulturpessimismus zum Ausdruck in bezug auf ein Zeitalter, dessen Geschichte von einem idealistischen, aber zugleich machtpolitischen Daseinsentwurf geprägt ist.

2. Der Raum des analytisch-reflexiven Daseins (ABSALOM, ABSALOM !, THE SOUND AND THE FURY)

Die analytisch-kritische Daseinsmodalität löst bei Faulkner geschichtslogisch und generationsgenetisch die Daseinsmodalität des gescheiterten Helden ab.
Das Scheitern verlangt die Frage nach dem "Warum" , und diese Frage bestimmt das reflexive Dasein des theoretischen Menschen ebenso wie seinen respektiven Daseinsraum.
Das reflexive Bewußtsein (Quentin Compson) ist in diesem Sinne ein den "fremden, mittelbar mitweltlichen Daseinsraum" (Sutpens Daseinsraum) reflektierendes (S.2.1.AA).Da aber die kritische Beurteilung der heldischen Ideale als Rechtfertigung der tradierten Vorstellungen im Dienste der eigenen "geistigen" Selbstbehauptung steht,wird Quentins Bewußtsein zu einem "den eigenen und unmittelbar mitweltlichen Daseinsraum" reflektierenden (s. 2.2(SAF) d. Unters.).
Diese Unterscheidung entspricht den von Faulkner angesprochenen "two separate Quentins"(9),den nur mittelbar interessierten ("the Quentin Compson preparing for Harvard in the South,the deep South dead since 1865 and peopled with garrulous autraged baffled ghosts,listening,to one of the ghosts...telling him about old ghost-times(9)) und den selbst existentiell betroffenen Quentin -"the Quentin Compson who was still too young to deserve yet to be a ghost, but nevertheless having to be one for all that,since he was born and bred in the deep South the same as she /Rosa Coldfield/ was" (9).
Da der zentrale Gegenstand des Romans AA -nämlich das geschichtliche Dasein bzw.der Daseinsraum Thomas Sutpens - als Gegenstand der Reflexion Quentins vermittelt wird,ist das reflexive Dasein und sein Raum auch der Ausgangspunkt der formalästhetischen Struktur des Romans.Ich frage daher in einem Exkurs nach den formstrukturellen Möglichkeiten des Raumes[1] im Roman (AA).

2.1 Die Analyse des fremden mittelbar mitweltlichen Daseinsraumes (ABSALOM, ABSALOM!)

Das gegenwärtige Raum-Zeit-Ereignis-Kontinuum des Romans umfaßt zeitlich die Daten "Tag im September 1909,zwei Uhr nachmittags" (s.7 u.31) und "11.Januar 1910,ein Uhr nachts."(s.S.374,173), ereignismäßig umfaßt es das Studium der geschichtlichen Quellen,der Überlieferungen Rosa Coldfields und des Vaters

Quentins,die Entdeckung des "Geheimnisses" auf Sutpen's Hundred und die eigentliche analytische Geschichtsinterpretation.Räumlich sind dabei das Haus Rosas,die väterliche Veranda,Sutpen's Hundred und schließlich der Studienraum in Harvard angesprochen.Diese Räumlichkeiten sind zugleich der gegenwärtige gelebte Raum des reflexiven Quentin.

Für ihn sind Rosas Haus,die Veranda des Vaters und Sutpen's Hundred, die Orte der geschichtlichen Quelle,gleichsam die Sammelstellen des geschichtlichen Stoffes.Der Studienraum selbst ist der eigentliche Lebensraum Quentins,in dem er sich als Analytiker,ja Geschichtsphilosoph verwirklicht.

2. 11 Die geschichtlichen Quellenorte und ihre atmosphärische Gestimmtheit

2. 111 Rosa Coldfields Haus

Der Anlaß,der Quentin Compson zur Analyse der fremden und eigenen Geschichte führt,ist die Einladung Rosa Coldfields an Quentin, in ihr Haus zu kommen,

> the note which he had received by the hand of a small negro boy just before noon,asking him to call and see her ...(10).

Die Einladung löst Erstaunen und Zweifel aus,und gerade dies ist die Basis für die weiterführenden Fragen Quentins:

> ...astonishment at the request from a woman three times his age and whom he had known all his life without having exchanged a hundred words with her or.../due/ to the fact that he was only twenty years old... He obeyed it/request/ immediately after noon meal (10).

Dem Sich-Hineindenken in die geschichtliche Vergangenheit entspricht das Sich-Hineinbegeben in den Quellenort,dessen gelebte Qualität daher das "Vergangene",die "Vergänglichkeit" und schließlich auch die "Leblosigkeit" ist. Der Gang in das Haus ist erlebt als ein Übertritt aus einem hellen,aber in seiner sinnlichen Üppigkeit und Aufdringlichkeit schon "überreifen" Spätsommertag,in das ebenso von "Spätzeit" und Verfall geprägte,aber dunkle,stickige,und vor allem leblose Zimmer,"what Miss Coldfield called the office because her father had called it that--"(7).Es ist der Übergang aus einem "long still hot weary dead September afternoon"(7) mit der zweiten spätsommerlichen Blüte der Glyzinie("wistaria") und ihrem spezifischen Duft der süßlichen Überreife:

> the dim coffin-smelling gloom sweet and oversweet with the twice-bloomed wistaria against the outer wall by the savage quiet September sun impacted distilled and hyperdistilled(8).

Die Überfälligkeit des Zeitenwechsels ist mit Präfixen wie "over-" und "hyper-" ausgedrückt. Darstellungsprinzip ist eine Intensivierung der Sinneswahrnehmungen, vor allem des Geruchs- und des Wärmeempfindens. Die Darstellung beschreibt einen Raum, in dem sich das jahreszeitliche Absterben vollzieht. Es ist das Absterben innerhalb des natürlichen zyklischen Lebensprozesses Geburt - Blüte - Tod. So trägt die Blüte des Spätsommers, in all ihrer üppigen Sinnlichkeit und Fruchtbarkeit, die Fäule der Frucht prinzipiell in sich, der zykliche Tod ist inhärent, ebenso wie eine neue Blüte im zu erwartenden Wechsel der Jahreszeiten. Das Kennzeichen dieses atmosphärischen Raumes des Spätsommertages ist daher Vitalität, die auch dem absterbenden Sommer, dem spätzeitlichen Septembertag Lebendigkeit verleiht. Ausdruck dieser Lebendigkeit (vividness) sind die den Raum durchfliegenden Vögel:

> There was a wistaria vine blooming for the second time that summer on a wooden trellis before one window, into which sparrows came now and then in random gusts, making a dry vivid dusty sound before going away (7).

Der Innenraum wiederholt atmosphärisch die Spätzeit- und Verfallskennzeichen. Die Lebendigkeit aber gehört in den Außenraum: die Vögel bleiben nicht drinnen. Ihr Erscheinen drinnen erscheint als zufälliges Verirren. So erhält das Draußen gegenüber dem Drinnen doch den Charakter der prinzipiellen Opposition, ausgedrückt in der Gegenüberstellung der raumbestimmenden Lebewesen: der Vögel und Miss Coldfields; dazwischen befindet sich als erlebendes Bewußtseinszentrum Quentin Compson; die Vögel von draußen

> making a dry vivid dusty sound before going away: and opposite Quentin, Miss Coldfield in the eternal black which she had worn for forty-three years now, whether for sister, father, or nothusband none knew, sitting so bolt upright in the straight hard chair that was so tall for her that her legs hung straight and rigid as if she had iron shinbones and ankles, clear of the floor with that air of impotent and static rage like children's feet....and the long-dead object of her impotent yet indominable frustration ... out of the biding and dreamy and victorious dust (7/8).

Die Gegenüberstellung des Draußen und des Drinnen hat auf der Basis der Gleichheit der Bestimmungskriterien die Funktion, die atmosphärische Gestimmtheit des Drinnen zu steigern.

Beiden Räumlichkeiten ist das Wesen des Verfalls gleich.Das Absterben draußen ist aber ein Phänomen des Lebens selbst,nämlich dessen natürlicher Abschluß,der wieder seinen Sinn in der Geburt des Neuen hat.Im Drinnen ist der Tod als antinomisches Prinzip gegenüber dem des Lebens zu verstehen.Das Zentrum des Raumes ist daher nicht "lebendig" wie die Vögel draußen.Das Verfallen der Person ist kein vitales zyklisches,es drückt sich vielmehr aus in einem "eternal black".Die weiteren Attribute wie "rigid, impotent,grim haggard,long-dead,frustration" sind Kennzeichen prinzipieller Leblosigkeit,nicht solche eines im Lebensprozeß integrierten Absterbens.

Dabei spielt die Geruchsbestimmung der Räume[2] eine große Rolle. Dies entspricht Faulkners Aussage,"maybe smell is one of my sharper senses.Maybe it's sharper than sight,"[3] Dem "coffin-smelling gloom sweet and oversweet" des verfallenden Naturraumes draußen steht das "rank smell of female old flesh long embattled in virginity"(8) gegenüber.

Die atmosphärische Gesamtstimmung dieses schattenhaft leblosen Raumes ist umschrieben mit "Geisterhaftigkeit". Die Person erscheint dem Erlebenden als "Geist"[4] ihrer eigenen Stimme:

> the voice not ceasing but vanishing into and then out of the long intervals like a stream, a trickle running from patch to patch of dried sand, and the ghost mused with shadowy docility as if it were the voice which he haunted where a more fortunate one would have had a house (8).

Die Stimme also ist der "Raum" des geisterhaften Daseins, das in der Vergangenheit verloren ist.[5] Rosa ist eines der letzten Opfer des Geistes des heldischen Entwurfs. Dieser schafft Geschichte und damit das Bewußtsein der Veränderung in der Zeit. Er entzieht so dem Betroffenen die Lebendigkeit vitaler Gegenwärtigkeit.Die ganzheitliche Betroffenheit von dieser Geschichte und ihrem Träger und damit dessen "Geist" bewirkt existentielle "Leblosigkeit".Die "gelebte Räumlichkeit",das spezifische Habitat eines solchen Geistes ist eine "Grabstätte":

> there in the gloom of the shuttered hallway whose air was even hotter than outside,as if there were prisoned in it like in a tomb all the suspiration of slow heatladen time which had recurred during the forty-five years,the small figure in black...,the dim face lokking at him with an expression speculative,urgent and intent,waited to invite him in (10/11).

Quentin tritt also aus dem "Leben" in die tote Vergangenheit der Geschichte im Sinne des Prinzips "Geist". In dieser Atmosphäre wird nun auch aus der Erzählperspektive Rosas die Geschich-

te Sutpens wach.

2. 112 Die väterliche Veranda

Mit dem Aufnehmen des geschichtlichen Stoffes aber entsteht auch der Zweifel an der Zuverlässigkeit der Geschichtsquelle in der Person der Augenzeugin und Zeitgenossin Rosa Coldfield. Der Zweifel äußert sich in der Frage: Warum braucht Rosa überhaupt einen Zuhörer und warum hat sie gerade ihn dazu gewählt? Ihre Begründung:

> "Because you are going away to attend the college at Harvard they tell me....So I dont imagine you will ever come back here and settle down as a country lawyer in a little town like Jefferson, since Northern people have already seen to it there is little left in the South for a young man. So maybe you will enter the literary profession as so many Southern gentlemen and gentlewomen too are doing now and maybe some day you will remember this and write about it (9/1o).

Quentin findet einen anderen Grund:

> It's because she wants it told, he thought ... Then almost immediately he decided that neither was this the reason why she had sent the note, and sending it, why to him, since if she had merely wanted it told, written and even printed, she would not have needed to call in anybody - a woman... the town's and the county's poetess laureate...(11).

Das Mißtrauen ist der Beweggrund für die nun folgende Erweiterung der Informationsbasis; und das verlangt das Aufsuchen eines neuen Quellenortes:
Quentin kehrt nach Hause zurück und fragt seinen Vater, den Sohn dessen, der wiederum geschichtlicher Zeitgenosse und Augenzeuge war als persönlicher Freund Thomas Sutpens. Quentins Frage ("why tell me about it? What is it to me that the land of the earth or whatever it was got tired of him /Sutpen/ at last and turned and destroyed him?") , die er an den Vater richtet, "when he returned home, after she had dismissed him at last with his promise to return for her in the buggy"(12), ist der Anlaß der Eröffnung einer zweiten Geschichtsperspektive. Die Frage stellt Quentin als der "eine" Quentin, als der Harvard-Student, die Antwort, die der Vater gibt, gibt Quentin das Bewußtsein des "anderen" Quentin. Die Antwort weist ihn auf die Tatsache der kollek-

tiven Mitverantwortlichkeit und Betroffenheit insofern, als er zu jenem Kollektiv selbst geburtsmäßig gehört, das im Zusammenhang mit Sutpen diskutiert werden soll. Ort des Gesprächs und damit ein weiterer Quellenort ist die häusliche Veranda, zentriert auf den Vater als den Erzähler, und Quentin, den Sohn, das "geschichtsaufnehmende und geschichtsbildende Bewußtsein".[6] In diesem zweiten Raum geschichtlicher Kenntnisnahme erscheint die "tote" Vergangenheit (Vgl. Rosas Haus) nicht mehr der Vitalität des jahreszeitlich bestimmten gegenwärtigen Außenraumes entgegengesetzt. Der von der Geschichte (generationsbedingt) distanzierte Quentin und der durch tradierte Kenntnis mit der Geschichte verbundene Vater erscheinen mit dem gegenwärtigen Umraum kongruent. Ausdruck findet dies in der atmosphärischen Verschmelzung von Spätsommerluft und Tabakrauch. Deshalb hat das Erzählen in der Anfangsphase den Charakter des noch harmlosen und gemütlichen Geplauders, als hätten sich noch keine existentiellen Probleme aus der Erzählung selbst ergeben:

> It was a summer of wistaria. The twilight was full of it and of the smell of his father's cigar as they sat on the front gallery after supper until it would be time for Quentin to start, while in the deep shaggy lawn below the veranda the fireflies blew and drifted in soft random .- (31).

2. 113 Die Ruine Sutpen's Hundred

Folgt man dem gegenwärtigen "nennbaren" Raum-Zeit-Ereignis-Kontinuum so kehrt Quentin nach den Erzählungen des Vaters an diesem Spätsommerabend (die im Buch die Kapitel II-IV umfassen) zum Haus der Rosa Coldfield zurück, die ihn dort erwartet. Sie will mit ihm zu Sutpen's Hundred hinausfahren, um das "Geheimnis" dieses Hauses zu lüften. Als "gelebter"Raum wäre Sutpen's Hundred neben Rosas Haus und dem väterlichen Haus der dritte Quellenort. In ihm verbirgt sich das "letzte" Geheimnis, das für die Stoffsammlung den Schlußpunkt setzt. In Kap. V ist Quentin zum Haus der Rosa zurückgekehrt. Dort erzählt sie ihm vom Mord Henry Sutpens an Charles Bon und von einer geheimnisvollen Tür, die für Rosa zu betreten verboten war (s. 138, 142, 149, 150). Für den Leser wird durch Rosa der Verdacht erweckt, die Braut Judith habe den to-

ten Geliebten"bei sich behalten."[7] Rosa glaubt nicht, daß Charles begraben wurde:

> I tried to take the full weight of the coffin to prove to myself that he was really in. And I could not tell. I was one of his pallbearers, yet I could not, would not believe something which I knew could not but be so. Because I never saw him. You see? (151)

Kap. V schließt mit der Andeutung des Geheimnisses auf Sutpen's Hundred:

> /Rosa: / "There's something in that house."
> /Quentin: / "In that house? It's Clytie. Dont she ----"
> "No. Something living in it. Hidden in it. It has been out there for four years, living hidden in that house."(172)

Quentin und Rosa fahren nachts hinaus. Es ist Henry, der letzte der Sutpens, der dort auf seinen Tod wartet und schließlich das Haus anzündet. Dies wird aber zunächst ausgespart. Erst das letzte Kapitel des Romans - Kap. IX - vervollständigt aus der Erinnerung Sutpen's Hundred als geschichtlichen Quellenort: und zugleich historisch aktuellen Schauplatz. Die vagen Vorausdeutungen bzw. die Aussparung der Darstellung des Geschehens um Sutpen's Hundred haben zweierlei Funktion. Erstens erzeugt die stufenweise Offenbarung Spannung. Zweitens zwingt sie den Leser die angedeutete Raum-Ereignissituation um Sutpen's Hundred in den Zusammenhang des jeweils bisher Vermittelten zu stellen, gleichsam mit Blickrichtung auf das ungelöste Geheimnis "hinzulesen", das ja das Ergebnis der Klärung der Tragödie ist. Da die Schilderung des Endes von Sutpen's Hundred als Ergebnis der geschichtlichen Analyse in dem für die Analyse adäquaten Studienraum in Harvard erfolgt, gehen wir mit dem Roman zu diesem Raum über. Der Studienraum des Geschichtsanalytikers stellt sich zugleich als der eigentliche Lebensraum des reflexiven Daseins heraus. In Kap. VI wird der Studienraum gegenwärtig, von da ab findet kein Wechsel im gegenwärtigen "nennbaren" Raum-Zeit-Kontinuum mehr statt.

2. 12 Der Studienraum in Harvard als Lebensraum des reflexiven Daseins

Der Brief des Vaters von Jefferson nach Harvard löst den analytischen Dialog zwischen Quentin und Shreve im Studienraum

aus. Durch die briefliche Überbrückung stehen der Quellenort des väterlichen Hauses und der Studienraum als der Vollzugsort der geschichtlichen Analyse im Verhältnis "kulturell-kommunikativer Räumlichkeiten"[8] zueinander. Die Mitteilung bestimmter Sachverhalte löst am anderen Ort Überlegungen aus. Der Brief teilt den Tod der Rosa Coldfield mit. Daran knüpfen sich innere Monologe des Empfängers und der Dialog zwischen den Kommilitonen, wobei jeder für den anderen der reflexive "Katalysator" ist, der jeweils die Fragen und Antworten des anderen weiterführt. Shreve stellt auch die Frage, die im Zusammenhang mit dem Brief die Reflexion anregt: "What did she die for?"(174) Und diese Frage soll im Rahmen der umfassenden Frage nach dem geschichtlichen Dasein bzw. Daseinsraum der Gesellschaft des Südens beantwortet werden:

> Tell about the South. What's it like there. What do they do there. Why do they live there. Why do they live at all(174).

Aus den zunächst unreflektierten Lebenserscheinungen[9] erwachsen letztlich "geschichtsphilosophische" Fragen.[10] Der adäquate Raum des distanziert Philosophierenden ist die Klausur des Studienraumes in Harvard. Wie sich der reflexive Träger dieses Raumes Quentin Compson als agierender "Geist" von dem unreflektierten "Leben" selbst existentiell ablöst, bezeichnet die Tiefenstruktur des reflexiven Vorgangs in diesem Studienraum bzw. die Tiefenstruktur dieses Raumes selbst als eines prinzipiell "lebensfeindlichen" Lebensraumes, der charakteristisch wird für die reflexive Daseinsmodalität überhaupt.

In der Beschreibung des Lebensraumes Quentins zeigt sich die "Überlegenheit" Faulkners als Künstler gegenüber Quentin und Shreve als Wissenschaftler. Hier erscheint er als ein beschreibender überpersonaler Erzähler der als der "nochmehr Wissende", ein in der Reflexion vom "Leben" entferntes Dasein darstellt.

Die durch den Brief in den Studienraum hineingetragene Spätsommeratmosphäre ("--- the letter bringing with it that very September evening itself" (174)) steht in scharfem Kontrast zum Studienraum. Die zyklische Vitalität des absterbenden

Spätsommerabends begegnet in dieser Räumlichkeit der starren Atmosphäre eines Wintertages. Das wesentliche Bestimmungskriterium ist "Befremdlichkeit" (vgl. "strange room", "strange ... snow" (173)). Die winterliche Froststarre des Draußen verbindet sich mit der kühlen Starre einer asketischen Einrichtung, die dem reflexiven Zweck dient. Sie ist reduziert auf den Tisch, die Lampe, das Buch und den konkreten Gegenstand der geistigen Beschäftigung, den Brief. Hier erfüllt nichts eine zwanglose, spontane Funktion, alles ist bestimmt im Sinne der Reflexion. Der bestimmte Artikel drückt aus, daß hier nichts zufällig herumliegt, kein Ding ist irgendein Etwas, sondern ein ganz Bestimmtes. Die winterliche Atmosphäre, bestimmt durch den Schnee draußen, intensiviert die asketische Strenge und Kälte des dem "Leben" entfernten und entfremdeten reflexiven Geistes. Die überpersonale Beschreibung macht den Gegensatz deutlich:

> There was snow on Shreve's overcoat sleeve, his ungloved blond square hand red and raw with cold, vanishing. Then on the table before Quentin, lying on the open text book beneath the lamp, the white oblong of envelope, the familiar blurred machanical Jefferson Jan 10 1910 Miss and then, opened, the My dear son in his father's sloped fine hand out of that ... dead summer twilight - the wistaria, the cigar-smell, the fireflies - attenueated up from Mississippi and into this strange room, across this strange New England snow (173).

Der Gegensatz des "damaligen" spätsommerlichen Draußen zum "jetzigen" winterlichen Draußen wird strukturell identifiziert mit dem Gegensatz "Mississippi - New England". Der Prinzipiengegensatz "Leben-Geist" verteilt sich also in der Tat auf den Gegensatz "Süden-Norden". Man erinnert sich jetzt auch wieder an die mythische Koordinierung der Welt auf der Basis der Wanderbewegung des "amerikanischen Geistes" von Ost nach West (Europa-Amerika) und innerhalb Amerikas von Nord nach Süd. Dem sich entwerfenden Geist aus dem Norden stellte sich dabei das Prinzip Leben im Süden in der Form der Natur und ihrer Lebenserscheinungen entgegen.

Im Fortschreiten der gegenwärtigen Handlung wird die Lebensferne des Raumes immer deutlicher. Das Zimmer erkaltet um so mehr, je tiefer die Reflektierenden in den Geschichtsstoff eindringen. Draußen ist es bereits fast -18° C ("So it is zero

outside,[11] Quentin thought"(217)),

> ... and now the moment, the thought, was an hour past and the pipe lay smoked out and overturned and cold, with a light sprinkling of ashes about it, on the table (217).

Was auf der väterlichen Veranda noch den Hauch lebendiger, "heimischer" Gestimmtheit verleiht, nämlich der Pfeifenrauch, hier läßt die Konzentration auf das Thema oder auch die eisige Kälte im Raum die Pfeife immer wieder ausgehen. Das neue Anzünden erscheint daher als kläglicher Versuch, den Wärmeverlust auszugleichen. Doch bald darauf:

> It lay again overturned, a scattering of white ashes fanning out (255).

Die Räumlichkeit verändert sich in der Zeit unaufhörlich im Sinne des weiteren Erstarrens:

> although it was only eleven oclock the room was beginning to cool toward that point where about midnight there would be only enough heat in the radiator to keep the pipes from freezing (255).

Der ursprüngliche Gedanke, vor dem offenen Fenster wie gewöhnlich tief Luft zu schöpfen - "soon he will raise the window and do deep - breathing in it, clench-fisted and naked to the waist" (217) - wird jetzt aufgegeben:

> he would not perform his deep-breathing in the open window tonight at all (255).

Das Verhalten der beiden ist wesentlich Denken und Reden im Sinne der Geschichtsanalyse. Die Begegnung mit dem Umraum zeigt allein den Willen, ihn und seine Gegenstände in die Funktion der zu lösenden Aufgabe zu stellen. Selbst die elementarsten eigenen Lebensfunktionen scheinen nur deshalb aufrechterhalten zu werden. Die schwache Heizung, der Tabakrauch und eine wärmende Kleidung ("bathrobe" (253)) machen den Aufenthalt in diesem Studienraum gerade noch möglich, halten gerade noch die Lebensfunktionen wach.
Wieder eine Stunde später (" soon the chimes would ring for midnight"(293)) verliert auch das Lampenlicht seine letzte Wärme und damit Gemütlichkeit; es ist jetzt reduziert auf die reine Beleuchtungsfunktion. Die Personen sind nur noch durch ihre eigene Körperwärme "lebendig":

> Quentin...sat hunched in his chair, his hands thrust into his pockets as if he were trying to hug himself warm between his arms, looking somehow fragile and even wan

in the lamplight, the rosy glow which now had nothing of warmth, coziness, in it (294).

Der Atem, das elementare Lebenszeichen, kondensiert in der Luft:

both their breathing vaporized faintly in the cold room ... (294).

In dieser Situation setzt auch innerhalb der Analyse das Verstehen ein, sowohl ein psychisches Einverständnis zwischen Quentin und Shreve, insoweit als dieses Einverständnis mit einem Gefühls- und Bewußtseinserlebnis verbunden ist, das auch das Verhältnis zwischen Henry und Charles bestimmt hatte. Dieser Moment ist der Augenblick der Identifikation mit den geschichtlichen Vorbildern. Daher erscheinen alle vier in diesem Raum "vereint",

in the cold room where there was now not two of them but four (294).

Auf dieser Basis ist es auch der Moment des gegenseitigen erwartungsvollen Einverständnisses, soweit es gemäß ihrer Persönlichkeitsstruktur möglich ist:

Quentin and Shreve stared at one another - glared rather - ... There was something ... curious and quiet and profoundly intent, not at all as two young men might look at each other but almost as a youth and a very young girl might out of virginity itself - a sort of hushed and naked searching (299)... both thinking as one (303).

Der Höhepunkt der Reflexion und des möglichen Verstehens entspricht einem Tiefpunkt des Temperaturwertes des augenblicklichen Umraumes. Der Studienraum erhält in diesem Moment die Qualität eines Grabes:

their quiet regular breathing vaporizing faintly and steadily in the now tomblike air (299).

Die Uhr zeigt dementsprechend zugleich den "Tiefpunkt" der Nacht:

the chimes now began to ring for midnight, melodious, slow and faint beyond the closed, the snow-sealed, window (303).

Die Leblosigkeit des Raumes findet nach diesem Zeit-Raum-Ereignis-Moment nur noch seine Bestätigung:

First, two of them, then four; now two again. The room was indeed tomblike: a quality stale and static and morbund beyond any mere vivid and living cold (345).

Die Grabeskälte des Zimmers wird aber von beiden unter freiwilligem Verzicht auf die Wärme des Bettes bejaht. In fast masochistischer Selbstqual huldigen sie einer körperliche Schmerzen verachtenden Askese:

> yet they remained in it [the cold], though not thirty feet away was bed and warmth. Quentin had not put on his overcoat,.... They did not retreat from the cold. They both bore it as though in deliberate flagellant exaltation of physical misery transmogrified into the spirit's travail of the two young men during that time fifty years ago (345).

Mit der Rekapitulation des Todes von Charles schließt die Geschichtsanalyse (Ende Kap. VIII). Man sucht jetzt auch tatsächlich die Wärme des Bettes auf:

> "Come on", Shreve said. "Let's get out of this refrig - erator and go to bed" (359).

Als das Licht erlöscht und die Finsternis den Raum beherrscht, wird die Kälte in ihrer vollen sinnlichen Qualität empfunden. Das jetzt verloschene Licht, das als wärmendes Element erlebt wurde, intensiviert die Kälteempfindung:

> At first, in bed in the dark, it seemed colder than ever, as if there had been some puny quality of faint heat in the single light bulb before Shreve turned it off and that now the iron and impregnable dark had become one with the iron and icelike bedclothing lying upon the flesh ... (360).

Trotz der aufkommenden Bettwärme, überfällt Quentin ein heftiger und hartnäckiger Schüttelfrost. Er muß sich sozusagen der Kälte entwöhnen, nachdem er sich bereits als reflexiver Geist in ihr "wohlgefühlt" hatte.

Dieser Studienraum spiegelt als dargestellter "gelebter Raum" seine Funktion für den analytischen Geist. Als "erzählter Raum" verweist er für den Leser auf die Lebensfeindlichkeit dieses Geistes. Zugleich verweist er damit auf die prinzipielle Identität mit dem Lebensraum des in der Vergangenheit verlorenen Daseins - Rosa Coldfields Haus. Für seine gelebte Bestimmtheit werden gleichermaßen die Worte "tomb (like), static, stale" als charakteristische Attribute verwendet. Das Wort "vivid" wird als ein jeweils dem Raum bzw. seinem Trä-

ger fehlendes genannt (s. 11, 7 bzw. 299, 345).
Die endgültige Offenbarung des Geheimnisses für den Leser am Schluß des Romans gibt dem Leser den tiefenstrukturellen Zusammenhang. Das Zimmer, in dem Quentin Henry findet, mit dem er sich in der Reflexion identifiziert hatte, hat die gleiche "Gothic quality" wie der Lebensraum Rosas und Quentins. Allerdings hat Quentins Raum (noch) nicht den Charakter der Verwestheit bzw. der Geisterhaftigkeit. Quentins Körper mit seinen elementaren organischen Funktionen steht noch nicht "in der Vergangenheit" wie der Geist Henrys. Dieser Unterschied ist daher kein prinzipieller, sondern ein zeitlicher. Auf diesen Unterschied hat der wohlwissende Erzähler schon am Anfang des Romans vorausdeutend hingewiesen, nämlich als er über den Quentin resümiert, der den Lebensraum eines in der Vergangenheit verlorenen Daseins aufgesucht hat, um sich in dieser geschichtlichen Vergangenheit "reflexiv" zu verlieren;

> the Quentin Compson who was still too young to deserve yet to be a ghost, but nevertheless having to be one for all that (9).

Quentin, der sich auf der Basis der gleichen geistigen Struktur zu dem geschichtlichen Süden bekennt, zugleich aber die tragische Konsequenz aus den geistigen "entworfenen" Voraussetzungen erkannt hat, ahnt, daß auch ihn diese Geschichte in das geschichtliche Schicksal einbeziehen wird:

> ...his eyes wide open upon the window, thinking 'Nevermore of peace. Nevermore of peace. Nevermore Nevermore Nevermore' (373).

Den Brief des Vaters mit der Mitteilung des Todes der Rosa, der die Reflexion ausgelöst hatte, liest Quentin jetzt am Schluß der Analyse aus der Erinnerung zu Ende. In diesem Teil des Briefes wird allerdings der Tod als mögliche Erlösung diskutiert. Der Brief las sich am Ende des ersten Teiles so:

> ...And if there can be either access of comfort or cessation of pain in the ultimate escape from a stubborn and amazed outrage which over a period of forty-three years has been companionship and bread and fire and all, I do not know that either --- (174).

Nach der Reflexion erinnert Quentin sich der Fortsetzung,

die jetzt damit auch der Leser erfährt. Der erste Satz der Fortsetzung eröffnet die Möglichkeit des Todes als Erlösung:

--- or perhaps there is...(377).

Quentin hat die Problematik des südlichen Geschichtsraumes als solche erkannt. Sie wird ihm selbst zum persönlichen existentiellen Problem, als er seine Verwandtschaft zu den Geschichtsträgern erkennt.[12] Er sieht nur die Möglichkeit des "zeitlichen" Unterschiedes, nicht die eines prinzipiell anderen Selbstverständnisses, die er als durch "Erbe" bestimmter vielleicht nicht sehen kann. Die "Zeit" muß daher das für ihn vermeintlich problematische Objekt seines reflektierenden Geistes werden.[13] In THE SOUND AND THE FURY zieht er die Konsequenz daraus.

Exkurs: Strukturelle und formale Aspekte des Romans ABSALOM, ABSALOM!

Im folgenden möchte ich zeigen, wie der Raum des reflexiven Daseins in AA auch an der Formstruktur des Romans mitwirkt. Dies soll zugleich beispielhaft die Funktion dargestellter Daseinsräume, persönlicher Lebensräume, szenenhafter Räumlichkeiten und schließlich reduktiver Bilder im Gesamtgefüge des Einzelwerkes[14] illustrieren.

0.1 Die Zentrierung des gegenwärtigen Raumes im Studienraum

Die Formstruktur des Romans ist mitgetragen von dem Verhältnis der gegenwärtigen Raum-Zeit-Ereignis-Wirklichkeit zu der vergangenen. Im Zentrum des gegenwärtigen Raumkontinuums steht der Studienraum in Harvard. Von hier aus begibt sich Quentin zu den Quellenorten, zu Rosas Haus, auf die väterliche Veranda, nach Sutpen's Hundred und schließlich wieder zurück nach Harvard. Ästhetisch sind die Räumlichkeiten verknüpft durch atmosphärische Überbrückung. Selbst der Brief, den der Vater fünf Monate später nach Harvard schickt, um den Tod Rosas mitzuteilen, trägt den Duft jenes Sommerabends ("---- the letter bringing with it that very September evening itself..."(174)).
Die formale Zentrierung der gegenwärtigen Wirklichkeit wird erreicht durch zielgerichtete Vorausdeutung des Erzählers auf den Studienraum.[15] So heißt es schon auf Seite 31 bei der Beschreibung der väterlichen Veranda:

> ...the odor, the scent, which five months later Mr Compson's letter would carry up from Mississippi and over... into Quentin's sitting-room at Harvard (31).[16]

Dabei ist die zeitliche Vorausdeutung durch das "later" und "would", die räumliche durch "from" and "into" ausgedrückt.

0.2 Die prinzipielle Opposition zwischen gegenwärtigen und vergangenen Räumen und ihre Verknüpfung durch Erinnerung

Aus der Gegenwart des Studienraumes erscheinen alle übrigen Räumlichkeiten des Romans als relativ vergangen. Dabei erscheinen die Quellenorte gleichsam in "erster", die "geschichtlichen" Räumlichkeiten im Zusammenhang mit dem Dasein Sutpens dagegen in "zweiter" Vergangenheit. Aus der Gegenwärtigkeit der Reflexion in Harvard tritt das Vergangene als der reflektierte Lebensprozeß in Erscheinung.

Das assoziative Eindringen[17] des reflektierenden Geistes in die vergangene Geschichtswirklichkeit verknüpft den durch Sutpen's Hundred zentrierten vergangenen Lebensraum des Helden und den durch den Studienraum bestimmten gegenwärtigen Lebenraum des Philosophen.

0.21 Die Funktion der"Briefszene"

Die Szene, die den Erinnerungsvorgang auslöst, ist die Ausganssituation von Kap.VI:

> There was snow on Shreve's overcoat sleeve, his ungloved blond square hand red and raw with cold, vanishing. Then on the table before Quentin, lying on the open text book beneath the lamp, the white oblong of envelope, the familiar blurred mechanical Jefferson Jan 10 1910 Miss and then, opened, the My dear Son in his father's sloped fine and out of that dead dusty summer where he had prepared for Harvard...(173).

Mit Einsetzen der Analyse wird die Verbindung des Studienraumes mit den Quellenorten hergestellt. Die Mitteilung vom Tod Rosas ruft die Erinnerung an das Gespräch mit ihr in ihrem Haus hervor. Von ihren dortigen Lebensumständen wird die Vorstellung ihrer Beziehung zu Sutpen aufgebaut. Ihr Leben als Mädchen und junge Frau im väterlichen Haus und die dortigen ersten Begegnungen mit Sutpen werden nachvollzogen. Dies verbindet sich mit den Vorgängen nach Rosas Einzug in das Herrschaftshaus Sutpens während des Krieges. Daran knüpft sich die Rekonstruktion des Verhältnisses zu Sutpen nach dessen Rückkehr bis zu seinem Tode drunten bei der Hütte am Fish Camp. Sutpen's Tod führt die beiden, Quentin und Shreve, gedanklich an die Grabstätten der Toten: Ellens, der Frau Sutpens, Thomas Sutpens, Charles Bons. Die Gräber erinnern an die Umstände des Erwerbs der Grabsteine durch Sutpen selbst. Das Grab Charles Bons erinnert an die Umstände des Kaufs des Grabsteins durch Judith, die Brautwitwe, und zugleich an das Zusammentreffen der Mätresse Charles' mit Judith am Grab. Daran knüpft sich die Geschichte der Nachfahren des Charles Bon, von denen der Idiot Jim Bon als einziger Überlebender mit Clytie, der Negersklavin, Sutpen's Hundred behaust. Daran schließt sich am Ende von Kap. VI wieder die unbeantwortete Frage Shreves, was Quentin auf seiner nächtlichen Fahrt mit Rosa eben dort draußen, in der

Ruine Sutpens vorgefunden hätte. Die endgültige Beantwortung dieser Frage verlangt nach den Voraussetzungen der Geschichte der Sutpens, die Kap.VII gibt. Die Erinnerung des Analytikers im Studienraum geht diesmal über den Quellenort der väterlichen Veranda; denn vom Vater hat Quentin die wiederum vom Großvater General Compson tradierte Lebensgeschichte Sutpens erfahren.

0.22 Die Funktion der "Lagerszene"

Was nun die "Briefszene" für die Beziehung der Gegenwart zur Vergangenheit leistet, leistet hier in Kap.VII die sog."Lagerszene" für die Beziehung dieser Vergangenheit zur Gegenwart. Daß nämlich jetzt in der Tat eine "Autobiographie kritisch ediert und kommentiert"[18] werden kann, ist dieser Situation bei der Jagd nach dem entflohenen französischen Architekten während des Baus von Sutpen's Hundred zu verdanken. Hier entwickelt sich das Gespräch zwischen General Compson und Thomas Sutpen, der seine Lebensgeschichte erzählt. Er beginnt mit den Bergen von Virginia; die Berge sind durch den "Fall" verknüpft mit dem Mississippital, wo der junge Sutpen sein entscheidendes traumatisches Erlebnis vor der Tür des Plantagenbesitzers hat, das ihn nach Haiti ziehen läßt. Der Anblick der fackeltragenden Negersklaven, die den Architekten suchen sollen, verknüpft diese Szene sprunghaft mit der Szene des Negeraufstandes in Haiti, den Sutpen niederwerfen hilft:

> crouching behind a window in the dark and firing the muskets through it ..., getting himself and Grandfather both into that besieged Haitian room.... This anecdote was no deliberate continuation of the other one but was merely called to his mind by the picture of the niggers and torches in front of them...(246).

Was aus der Sicht Sutpens anekdotenhaft erscheinen mag, ist für die Rekonstruktion und das Verständnis des Lebenslaufes Sutpens und damit für die formale Kohärenz des Romans wesentlich. Denn von hier aus laufen die geschichtslogischen Gedanken der beiden Analytiker weiter zu der Beziehung "Sutpen's Hundred - Jefferson". Sutpen findet hier in dem "weißen" Kollektiv eine "weiße" Frau im Sinne seines Entwurfes. Sutpen's Hundred als der Familienraum der Sutpens ist daher weiterhin Gegenstand der Analyse und damit auch Sutpens Beziehung zur Frau und besonders zu seinen Kindern im Verhält-

nis zu seinem "verleugneten" Sohn Charles Bon. Daher setzt hier die Erinnerung an Sutpens mysteriöse Reise nach New Orleans ein, wo Sutpen vermutlich die Situation zwischen Charles und Judith klären wollte. Sutpens Ritt in den Krieg nach Virginia führt das Zusammentreffen zwischen dem Vater und dem Sohn im Kriegslager vor Augen, wo Sutpen dem Sohn Henry in dessen Beziehung zu Charles, dem Halbbruder und künftigen Schwager, keine Alternative läßt. Mit Sutpens Rückkehr verbindet sich daher zugleich die Erinnerung an die Mordszene mit Henry und Charles vor dem Haus Sutpens. Die Rückkehr, die zugleich die kollektive Niederlage bezeichnet, verbindet sich mit der eigenen endgültigen Niederlage, dem Tod vor der Hütte des Wash Jones.
Die Raum-Zeit-Ereigniskette "die Berge Virginias - das Vaterhaus im Tidewater Country - die 'Türszene' vor dem Herrenhaus - Haiti mit der brennenden Plantage - die 'Lagerszene' mit den fackeltragenden Negersklaven - Sutpen's Hundred im Bau - Sutpen's Hundred vollendet - New Orleans - Kriegszug nach Virginia - Kriegslager - Mordszene vor Sutpens Haus - Wash Jones' Hüttenach der Rückkehr Sutpens- " umreißt die Gesamtheit des Daseinsraumes des reflektierten geschichtlichen, heldischen Daseins. Sie bildet durch die Lagerszene mit dem gegenwärtigen reflexiven Dasein und seinem Lebensraum eine gedanklich kommunikative Einheit.

0.3 Die Verknüpfung der gegenwärtigen und vergangenen Räume auf der Grundlage der Handlung

Die Funktion der "Türszene" und der "Ruine" - Ihr einheitsstiftender bildlicher Zielpunkt: die hypothetische "Ekpyrosis"

Als Handlungseinheit ist die geschichtliche Vergangenheit wesentlich bestimmt durch das Motiv der "Türszene" als ursächlicher bildlicher Kern der Schicksalstragödie Sutpens (vgl. S.23 ff. d.U.).
Die gegenwärtige Wirklichkeit ist als Handlungseinheit getragen vom Motiv der Ruine Sutpen's Hundred als "Geheimnisträger". Die Verbindung beider Motive läuft über das "hypothetische bildliche Endprodukt einer notwendig-schicksalshaft verlaufenden Geschichte bzw. der "geschichtslogischen" Analyse selbst: die "Ekpyrosis".

Wird die Notwendigkeit des geschichtlichen Ablaufs in dieser Weise aus dem gleichbleibenden Konflikt von Geist und Leben verstanden, so wird Geschichte auch in ihrer Wiederholbarkeit gesehen. Quentin und Shreve stellen entsprechende Hypothesen auf. Allerdings erscheinen diese nur als imaginative Wahrscheinlichkeitsannahmen[19], die formal durch "konditionierende" Adverbien wie "probably, maybe" oder durch ein konditionales Verb "would be" ausgedrückt werden:[20]

> ... Or maybe she was so busy ..., who probably never had had much time ..., and so all to check him up about the money would be the lawyer. He (Bon) probably learned ... Sure that's who it would be:... the lawyer, ... who probably ... that lawyer who maybe had the secret drawer ... (300).

Vor allem das aus der Notwendigkeit der Geschichtstragödie sich ergebende chaotische Ende des heldischen Geschichtsraumes im apokalyptischen Feuer wird dem Leser nicht als geschichtliche Tatsache vermittelt (Vgl. die Feststellung: "though he /Quentin/ had not been there" (374)). Der Untergang ist ein Postulat des tragisch verlaufenden Geschichtsprozesses.

Die Annahme des gleichbleibenden Grundkonflikts und der prinzipiellen Wiederholbarkeit der Geschichte verbindet die Geschichtlichkeit mit einem archetypischen Denken. So erscheint notwendigerweise das hypothetische Ende des Lebensraumes der tragischen Figur im archetypischen Bild der "Ekpyrosis".[21]

Wie die Türszene trotz ihrer situationsbedingten Partikularität einen archetypischen Sinngehalt enthält, nämlich den Bewußtseinsschock und das Bewußtseinerwachen, das die existentielle Entscheidung verlangt, so ergibt sich aus ihr als Entwicklungskern der heldischen Geschichte der archetypische Verlauf zum archetypischen Ende:

> "either I destroy my design with my own hand, which will happen if I am forced to play my last trump card, or do nothing, let matters take the course which I know they will take and see my design complete itself quite normally and naturally and successfully to the public eye, yet to my own in such fashion as to be a mockery and a betrayal of that little boy who approached that door fifty years ago and was turned away, for whose vindication the whole plan was conceived and carried

> forward to the moment of this choice, this second choice devolving out of that first one .../ Sutpen spricht von den beiden Entscheidungen, die dem Entwurf widersprechen: die erste Frau, die ein Mischblut war und deren Sohn, der als Charles Bon Sutpens Tochter heiraten will_7(274).

Die jeweilige Darstellung der beiden Bilder ("Türszene" und "Sutpen's Hundred") unterstreicht ihre Funktion, zurück- oder vorauszuweisen. Die "Türszene" wird zuerst in ihrer ganzen existentiellen Bedeutung durchgezeichnet und entsprechend anschaulich und einprägsam durch "filmische Vergrößerung" dargeboten.[22] Der fundamentale Bewußtseinsprozeß des jungen Sutpen wird daran geknüpft. Das Bild des Negers, der auf den jungen Sutpen vor der Tür herabschaut und ihn auf den Hintereingang verweist, erscheint von Seite 229 - 234 wenigstens sechsmal. Sutpens Lebensentwurf, der nichts anderes beinhaltet als den Besitz eines solchen Herrenhauses, vor dem er abgewiesen wurde ("You got to have land and niggers and a fine house ..."(238)), weist nun im folgenden verkürzt als "the design" auf die Türszene zurück (s. z. B. S. 240, 242, 243, 248, 260, 262); diese selbst erscheint wiederholt als verkürztes Bild, als "boy-symbol at the door" (261) oder, in der Erinnerung Sutpens, als "that little boy who approached that door fifty years ago" (274).
Im Gegensatz dazu erscheint die Ruine Sutpens zunächst im suggestiv "reduktiven Bild" als Ausdruck eines Geheimnisses, dem sich die Handlungsträger und Leser schrittweise nähern. So muß auch der Geheimnisträger Sutpen's Hundred schrittweise erfragt werden. Zunächst heißt es nur:

> ...she /Rosa_7 had dismissed him /Quentin_7 at last with his promise to return for her in the buggy (12);

Wozu? Quentin's Vater antwortet für den Leser:

> "It's because she will need someone to go with her - a man, a gentleman..."(12)

Wohin? Der Anfang von Kap. IV, S. 88 gibt Antwort:

> It was still dark enough for Quentin to start, not yet dark enough to suit Miss Coldfield at least, even discounting the twelve miles out there and the twelve miles back (88).

S. 138, 142, 149, 150 wird von Rosa aus der Erinnerung die geheimnisvolle Tür erwähnt, die das Geheimnis bergen soll. S. 172 wird von einem "Something ... living in that house" gesprochen. Kap. VI beginnt mit der Beschreibung der Fahrt nach Sutpen's Hundred aus der Erinnerung Quentins. Sie ist eine "apokalyptische" Einstimmung des Lesers auf das, was ihn schließlich erwartet:

> That evening, the twelve miles behind the fat mare in the moonless September dust, the trees along the road ... squatting like huge fowl, their leaves ... like the feather of panting fowls,... the roadside undergrowth coated with heat-vulcanized dust and ... appeared like masses straining ... upward at perpendicular's absolute in some old dead volcanic water ... the dustcloud in which the buggy moved not blowing away ... but evoked, materialized about them ... enclosing them with not threat exactly but maybe warning,...as if to say, Come on if you like. But I will get there first,... and so I would advise you (175) not to go, to turn back and let what is, be (176).

Nach zweimaliger verkürzter Erwähnung der Fahrt nach draußen und des gewaltsamen Eintritts Rosas in das Zimmer (S. 216 bzw. 35o/351) wird erst im Schlußkapitel das verkürzte Motiv auch erzählerisch vollständig aufgelöst (364ff.).
Dann erst wird das Haus in seiner Schaurigen, silhouettenartigen Bildhaftigkeit (der die Dreidimensionalität fehlt) anschaulich. Das Haus wird zur typischen "Gothic ruin".[23]

> It loomed, bulked, square and enormous, with jagged haldtoppled chimneys, its roofline sagging a little; for an instant as they moved, hurried, toward it Quentin saw completely through it a ragged segment of sky with three hot stars in it as if the house were of one dimension, painted on a canvas curtain in which there was a tear ...(366).

Das Einbrechen durch die Fensterläden mit der Axt, das Echo der Stimmen in den leeren Räumen, die "Explosion" des Streichholzes, die unheimliche Begegnung mit Clytie, die Rosa wiederum den Zugang zur Treppe und dem Zimmer verwehren will, der Triumph in Rosas Gesicht, als sie vom Zimmer oben zurückkehrt, schließlich Quentins eigenes Erlebnis im Zimmer, in dem er den sterbenden Henry vorfindet, werden mit groteskem Detailrealismus wiedergegeben. So steht nicht am Anfang wie in der Türszene, sondern <u>am Ende</u> die detaillierte Durchzeichnung des Bildes. Der Feuerrausch übersteigert den

"Gothic horror".

Das "apokalyptische Feuer" verbindet die beiden Bilder, indem es den Endpunkt jener Entwicklung ausdrückt, die mit dieser Türszene in Gang gebracht wurde. Außerdem vereint das brennende Sutpen's Hundred den Daseinsraum des geschichtlichen Helden und den des reflexiven Geschichtsanalytikers. Denn die archetypische Ekpyrosis bedeutet den Zusammenbruch des Geschichtsraumes und bildet zugleich für die Reflexion eine Schlußhypothese.

2. 2 Die Analyse des eigenen unmittelbar mitweltlichen Daseinsraumes (THE SOUND AND THE FURY)

Obwohl THE SOUND AND THE FURY (1929)[25] sieben Jahre früher als AA erschien, ist der Roman gerade in bezug auf Quentin Compson die konsequente Fortsetzung, was wiederum ein Zeichen für die in sich einheitliche Konzeption der Yoknapatawpha-Romane ist. Quentin reflektiert in diesem Roman nicht mehr im Dialog über das geschichtliche Vorbild seines Kulturkreises, sondern im "inneren Monolog" über sich selbst als Erbe der geistigen Voraussetzungen dieses Bereiches. Er ist in SAF einer der drei Söhne der alteingesessenen, aber ebenso wie der ganze Süden im "Verfall" befindlichen Compson-Familie. Aus ihrer jeweils grundsätzlich verschiedenen Bewußtseinslage nehmen die Brüder zu ihrer Schwester Caddy, ihrer Sexualität allgemein, besonders aber zum Verlust ihrer Jungfräulichkeit, im Rahmen eines inneren Monologes Stellung. Dies verbindet den Roman thematisch. Benjy, der Idiot, hat ein rein sinnliches Verhältnis zur Schwester, Jason ein materialistisch-kalkulatives, Quentin Compson aber diskutiert seine erotische Beziehung zur Schwester mit sich selbst rein "transzendental".[26]

In diesem Kapitel soll in Fortsetzung der Beschreibung des analytischen Daseins bis zu seinem Ende, besonders der "innere Monolog" Quentins als inhaltliche und formalästhetische Einheit interessieren. Dazu sollen behandelt werden die Frage nach der Funktion des reflexiven Bewußtseins, der Rolle der raum-bildlichen Assoziation und ihrer formalästhetischen Konsequenzen überhaupt, danach die Frage nach den geistig-ideologischen Inhalten des Bewußtseins Quentins in der Beziehung zu seiner unmittelbaren Mitwelt (Vater, Schwester und die ihm in der Gegenwart begegnenden Menschen) und schließlich die Frage nach der sich daraus ergebenden Begegnung mit dem realen Raum.

Assoziative gelebte Vergegenwärtigung - raum-zeitliche "Repräsentation"

Im sog. "Quentin-Section" von THE SOUND AND THE FURY trifft der Leser Quentin Compson wiederum in seinem Studienraum an. Es ist der 10.Juni 1910, ein halbes Jahr nach der Geschichtsanalyse in demselben Studienraum in AA.[27] In den dargestellten gegenwärtigen Räumlichkeiten, die Quentin an diesem Tag - der zugleich sein letzter Lebenstag ist - durchwandert, spielt sich nun das reflexive Resümee über das eigene und unmittelbar mitweltliche Dasein, über die eigene Lebensgeschichte ab.

Der gegenwärtige sinnliche Umraum löst dabei im Bewußtsein Quentins eine reproduktive Erinnerung aus. Erinnerung ist ein Vorgang ohne das Bewußtsein des zeitlichen Unterschiedes im Akt der Assoziation. Das Vergangene ist in der jeweils gegenwärtigen gelebten Situation das unmittelbar "Ver-gegenwärtigte". Das heißt, das Gegenwärtige ist nicht anderes als die "Summe" der vergangenen Bewußtseinsinhalte. Der Vater Quentins sagt richtig in diesem Sinne:

> ... Man the sum of his climatic experiences Father said. Man the sum of what have you (153).

In gelebter Raum-Zeit-Wirklichkeit gibt es daher keine Vergangenheit, denn sie besteht als Bewußtseinsinhalt der jeweils "gegenwärtigen" Person. Faulkner selbst sagt:

> ... to me, no man is himself, he is the sum of his past, there is no such thing really as was because the past is ... he is all that made him.[28]

Die Bewußtseinsassoziation ist auch Voraussetzung, die erinnerten Bewußtseinsgehalte reflexiv zu objektivieren. Assoziation ist daher bei Faulkner dem dargestellten "reflexiven" Denken nicht widersprüchlich, beides gehört zusammenhängend in den Bewußtseinskomplex des Menschen, in der Darstellung wie überhaupt.[29]

Die spontane Assoziation von Vergangenem mit Gegenwärtigem beruht auf dem Prinzip der Wiederholung. Das heißt, die gegenwärtige Wahrnehmung eines Gegenstandes oder einer ganzen Raum-Zeit-Ereignis-Szene ist eine im Moment der Erinnerung bereits wiederholte. Die mit dem Vergangenen verbundenen sinnlichen und emotionalen Erlebnisse werden wachgerufen, die reflexiven Inhalte erweitert, d.h. objektiviert, durch-

dacht, gedeutet.[30]
So kann ein vergangener Komplex aus zusammenhängenden emotionalen, reflexiven, volitionalen und aktiven Ereignissen mit einem gegenwärtigen Ereigniskomplex durch die gegenwärtige Wahrnehmung verbunden werden, wobei die Verbindung meist auf der Grundlage der Identität, der formalen Gleichheit oder Ähnlichkeit[31] der Wahrnehmungsbilder mit den Gedächtnisbildern hergestellt wird.
Auf der Basis der Identität des anschaulichen Bildes ist z.B. die "Uhr" Quentins mit der als "Geschenk" zu Quentins Geburtstag erhaltenen verbunden, wobei der Ereigniskomplex im Zusammenhang mit dem Gespräch des Vaters über die Uhr abgerufen wird (vgl.93). Der Neger, den Quentin in der Straßenbahn sieht (105ff.), eröffnet auf der Basis der Gleichheit von Anschauungs- und Gedächtnisbild, die Erinnerung an die Neger zu Hause im Süden; die Bahnfahrt selbst erinnert an die "andere" Bahnfahrt, die den Erfahrungskomplex "Home" auslöst. Die Brükke und der Fluß mit dem rudernden Bland lösen den Ereigniskomplex mit Caddy bzw. ihrem Liebhaber aus(111).
Ebenso erinnern nicht nur die anschaulichen, sondern auch die Geruchsempfindungen an vergangene Komplexe, so der Geruch des Wassers, der Bäume oder von "honeysuckle", die den Caddy-Komplex wachrufen. Auch auf der Grundlage der Gleicheit der Gedanken oder der Gefühlserlebnisse, die mit dem gegenwärtig Wahrgenommenen verbunden sind, werden vergangene Komplexe mit der Gegenwart assoziativ verknüpft. So erinnert das Hinausschauen in den Junitag an den Juni als "Month of Bride". "Bride" erinnert an das "Jungfrauproblem" und damit wieder an den "Caddy-Komplex" (vgl. 95). Die Vergangenheitserlebnisse wirken dabei gleichsam auf die gegenwärtige Situation zurück, beladen sie damit und verleihen unter dem Einfluß der vorgegebenen geistigen Disposition Quentins dem jeweils gegenwärtigen Raum einen spezifischen Sinngehalt für Quentin und Ausdrucksgehalt für den Leser.

In bezug auf den dargestellten Raum als "erzählten Raum" bedeutet das Gesagte:
der gegenwärtige "nennbare Raum" ist Ausgangspunkt der formalen Beziehungen zu den räumlichen objektiven Korrelaten des Vergangenen, ebenso wie in AA. Dort aber vollzog sich das Ver-

knüpfen als ein mittelbare Verbindung von Vergangenheit und Gegenwart, und zwar durch die räumlichen Medien der "Quellenorte"bzw. durch die personalen Erzählmedien (Rosa, Vater, Großvater, Sutpen). Die direkten Reden der Erzählmedien, gekennzeichnet mit "Redezeichen", unterbrachen die Dialoge und auch die inneren Monologe Quentins. Diese Unterbrechungen, die einen wesentlichen Teil des Buches ausmachen, wiesen darauf hin, daß das Vergangene als "Vergangenes" bewußt war. Die sich ergebende Struktur ist die von "flashbacks". SAF steht dagegen mehr unter dem Zeichen von "flash-forwards". Auch hier handelt es sich um Unterbrechungen der Gegenwart durch Vergangenes, jedoch wird die Unterscheidung zunächst nicht vollzogen.[32] "Flash-forwards" sind für den Leser ausgedrückt durch Kursivschrift, die dann, wenn der Inhalt reflexiv objektiviert ist, wieder in "Normalschrift" übergeht. Diese im wahrsten Sinne des Wortes "re-präsentative" Darstellung gibt dem Leser die Möglichkeit des unmittelbaren Nachvollzugs der Bewußtseinsereignisse. Sie macht allerdings auch dem Leser die Unterscheidung zwischen gegenwärtigem Raum-Zeit-Kontinuum und vergangener erinnerter Wirklichkeit beinahe unmöglich. Der Leser muß sich im raum-zeitlichen "Plot" wie in einem Labyrinth zurechtfinden. Dies entspricht indes nur der Wirklichkeitsbegegnung Quentins. Er"verirrt" sich existentiell in dieser Wirklichkeit. Was dem Leser als "Labyrinth" erscheint ist der ästhetische Ausdruck der "Entzeitlichung" und "Enträumlichung" des gegenwärtigen "nennbaren" Raum-Zeit-Kontinuums gegenüber der "erzählten" gelebten Wirklichkeit [33] (vgl. S.238/289 d.U.).
Die Formstruktur der erzählten Gegenwart wird durch das Anfang und Ende des Monologes umgreifende Bild der Uhr mitgetragen. Der Glockenschlag der Turmuhr bzw. das Ticken der Taschenuhr wird nun für den Leser zum Kennzeichen der Gegenwärtigkeit der Ereignisse. So wirkt das reduktive Bild, das ja im Zentrum des von der Zeit besessenen Bewußtseins Quentin steht, wesentlich formgebend.

2. 21 Die geistig-dispositionalen Voraussetzungen

Die Deutung der differenzierten reflexiven Mensch-Raum-Be-

ziehung verlangt eine kurze Darstellung der geistigen Weltsicht Quentins.
Sie besteht aus einem System formaler Ideen und Werte, die an der Erfahrung ontologisch gemessen werden. Sie ist als Ideologie ein "geistiger Puritanismus", der die Geschichte des Südens ideologisch bestimmt hatte und der auf Quentin durch den Vater "patriarchalisch" tradiert wurde.
Die bejahten ideellen Werte widersprechen der Erfahrung. Das, was Quentin und sein Vater "experiences" nennen, sind nichts anderes als die von obiger Ideologie bestimmten Begegnungen bzw. Verhaltensweisen gegenüber den Lebensphänomenen Liebe, Sexualität, körperliche Funktionen, die für Quentin in seiner Schwester Caddy verkörpert sind und in der Begegnung mit ihr problematisch werden. Mit puristischen, das heißt letztlich geistig-formalen Wertbegriffen wie "purity, chastity, virginity, honour, pride" für den zwischenmenschlichen Bereich lassen sich aber obige Lebensphänomene nicht begreifen. Die Erfahrung wird widersprüchlich, das Bewußtsein problematisch, die erkenntnistheoretische Fragestellung radikalisiert die Lebensfeindlichkeit. So ist es für Quentin

> hard believing to think that a love or a sorrow is a bond purchased without design and which matures willynilly(221).

Es geht jetzt um die geistige Selbstbehauptung Quentins im Sinne der Weigerung, sich in den natürlichen Lebensprozeß überhaupt integrieren zu lassen. Die Frau als Verkörperung des natürlichen Lebensprinzips wird für Quentin zur Erfahrung, von der er sich distanziert. Quentin hält die formalen Ideen seines Geistes für widernatürliche Entitäten, die nur ihm, wie er gegenüber dem Vater zu wissen glaubt, greifbar sind:

> Women are never virgins. Purity is a negative state and therefore contrary to nature. It's nature /die von uns genannten "Lebensphänomene"/ is hurting you not Caddy and I said That's just words and he said So is virginity and I said joy dont know ... and he said yes (143).

Quentin beharrt auf dem Versuch, das Leben rein geistig, idealistisch formal zu bewältigen. Das Leben entzieht sich diesem Versuch : Caddy verliert notwendigerweise ihre "Jungfräulichkeit". So wird für Quentin die Lebenserfahrung zu einer "tief enttäuschten Sinnerwartung".[34]
Die Erkenntnis der Widersinnigkeit der Erfahrung verlangt als Korrektur den pathologischen Akt, nämlich den "formalen" Inzest

mit der Schwester, um ihre ideelle Reinheit zu erhalten (Man erinnert sich des Verhältnisses Henry-Judith in AA, in das sich Quentin "wissenschaftlich" hineingedacht hatte, wobei er sich mit Henry identifiziert hatte). Mit diesem Akt reißt sich Quentin bekenntnishaft aus der lebendigen Welt und flüchtet sich in die rein geistige; dies zeigt sich im Gespräch mit dem Vater, der sagt:

> you wanted to sublimate a piece of natural human folly into a horror and then exorcise it with truth and i it was to isolate her out of the loud world so that it would have to flee us of necessity (220).

Hier tun sich für den Leser zwei widersprüchliche Welten auf, die in ihrem Gegensatz letztlich zurückzuführen sind auf den ontologischen Widerspruch schlechthin, nämlich den Widerspruch zwischen subjektivem Geist bzw. seiner reflexiv formalen Struktur und der objektiven Erfahrungswelt. Quentin als reflexives Dasein spiegelt also <u>das</u> Problem der Erkenntnistheorie wieder, das die phänomenologische Ontologie auf der Basis der Lebensphilosophie mit ihrem Begriff der "gelebten Raum-Zeit" zu lösen versucht hat, und den ich auch zur Grundlage dieser Untersuchung gemacht habe.[35] Im Quentin-Section wird diese Opposition in der Behandlung der Raum-Zeit-Beziehung ad absurdum geführt.

> Das"Absurde" ist somit dualistisch konstituiert als paradoxes tertium comparationis zweier unvergleichlicher Seinsbereiche.[36]

Ist die Lebenserfahrung ("experience") aber die Erfahrung eines einzigen Widerspruchs, so ist sie der Grund der existentiellen Enttäuschung. Diese Enttäuschung ist eine "Enttäuschung am Realen" überhaupt und wird damit auch eine"Enttäuschung am Denken".[37] Und schließlich hebt sich "aus dem Verfehlen des real Möglichen durch ein Denken, das alles will oder nichts, ... als Faszinosum der mythische Widerpart von historischer Vernunft",[38] nämlich das "Absurde".

In dieser Weise wird Quentin dem Leser als ein vom "absurden Raum" magisch Faszinierter erscheinen, der gegen die reale Wirklichkeit revoltiert.[39]

2. 211 Die Objektivation der Zeit

In bezug auf das Phänomen "Zeit" bedeutet der absurde Widerspruch: Quentins "gelebte Zeit" besteht darin, daß er sich aus dieser jeweils gegenwärtigen gelebten Zeit reflexiv heraussetzt und sie damit als "vergangen" objektiviert.[40] Die Zeit wird der "Gegenstand" der enttäuschten Sinnerwartung. Die Frau, auf ihr zeitliches Vergehen im zyklischen Monatswechsel projiziert, wird die Verkörperung des negativen Erfahrungswertes, der den absoluten Werten des Geistes widerspricht. Nur sie sind der "necessity" der Zeitenfolge enthoben. Die Empfindung gegenüber der Frau ist ein sexueller Lust-Ekel. Dies ist der zwiespältige Zustand des beiden Welten (der sinnlichen als Körper, der intelligiblen als Geist) zugehörigen Daseins. Dies gilt für den Vater wie für den Sohn:

Die Frau als "Frau" ist für sie ein

> delicate equilibrium of periodical filth between two moons balanced. Moons he said full and yellow as harvest moons her hips thighs....With all that inside of them shapes an outward suavity waiting for a touch to. Liquid putrefraction like drowned things floating like pale rubber flabbily filled getting the odour of honeysuckle all mixed up (159).[41]

Die Erfahrung, die Zeit und die Frau, sind die durch Reflexion objektivierten Korrelate der existentiellen Enttäuschung des reflektierenden Menschen und damit, im transpersonalen Sinne, des "Mannes". Wenn der Vater vom "Menschen" spricht, spricht er zugleich vom Mann. Er sagt zum Sohn:

> ... a man is the sum of his misfortunes....time is your misfortune Father said. A gull on an invisible wire attached through space dragged. You carry the symbol of your frustration into eternity (129).

2. 212 Der objektive Raum in der Funktion der Zeit: die Uhr

Das reflexive Verhalten zum Raum widerspricht demgemäß einem "lebendigen" Verhalten im Raum. Dem entsprechend hat Quentin nur einen "objektiven" Raumbegriff. Es gibt für ihn den Raum in seiner gegenständlichen Objektivität, nämlich die Welt, die aus "allen Dingen" besteht (Vgl. "I you can shirk all things" (98) oder "all things rushing" (211) oder "all stable things" (211); und es gibt den Raum in seiner

formalen Objektivität, die die Abstraktion vom gegenständlichen Raum darstellt, nämlich "space" (s. Zit. o.). "Space" bezeichnet die formale Leere der Unendlichkeit ("eternity").

Es gibt für Quentin keinen "gelebten" Raum-Zeit-Begriff. Der gegenständliche Raum aber wird von Quentin, wie es die Erkenntnistheorie immer getan hat, in den Dienst der prioritätisch bewerteten Zeit gestellt.[42] Denn Objektivität überhaupt, ist nur durch Konkretisation im gegenständlichen Raum vorstellbar. Die Uhr ist die räumlich-gegenständliche "Mechanik", die die formale Zeit demonstriert. Sie ist damit zugleich Ausdruck des ontologischen und absurden Widerspruchs zwischen formalen Denken und konkreter Erfahrungswelt überhaupt. Die faszinative Besessenheit Quentins von formalen Ideen wird zugleich zu einer Besessenheit, sie im Konkreten zu objektivieren. Sie wird eine Besessenheit von der Uhr als dem gegenständlichen Ausweis für die Möglichkeit objektiven Wissens überhaupt.
Die Uhr objektiviert für Quentin das jeweils Vergangene im Konkreten, sie reißt ihn auch durch ihr Ticken aus seiner "gelebten" Zeit, da sie die Reflexion auslöst. Da diese Reflexion die "gelebte" in eine als vergangen "erkannte" Zeit verwandelt, macht sie das Vergehen in der Zeit bewußt.
Darin besteht absurderweise die "gelebte Raum-Zeit-Wirklichkeit" Quentins. Sie besteht, wie der Vater weiß, in

> that constant speculation regarding the position of mechanical hands on an abitrary dial which is a symptom of mind-function (94).

Die Uhr erscheint dem Leser also als "Archetyp" des konkreten objektiven Raumes in der Funktion eines formalen Zeitbegriffs und zugleich als Archetyp der Vergänglichkeit.[43]

2. 22 Die Begegnung mit einer als absurd erkannten Raum-Zeit-Ereignis-Wirklichkeit

Die Begegnung mit der realen Welt ist eine objektivierende Begegnung,wobei der jeweils gegenwärtige Umraum in seiner Gegenständlichkeit begriffen und damit in der Funktion des objektivierenden Geistes bzw.der objektivierten formalen Zeit gesehen ird.Dabei steigert sich die Intensität der Widersprüche zwischen Subjekt-Geist und Objekt-Erfahrung.Der gegenständliche Raum wird Inbegriff des "Absurden".Der Weg Quentins durch den gegenwärtigen

Raum im Sinne einer reflexiv objektivierenden Begegnung beschreibt die "Methode",[44] diese reale Welt ad absurdum zu führen, einschließlich seiner selbst, soweit er dazu gehört. Der Weg durch den Raum ist ein labyrinthhafter Irrgarten, ebenso wie der Bewußtseinsakt eine absurde Verirrung darstellt. Ich gehe diesem Labyrinth nach entsprechend dem gegenwärtigen Raumkontinuum, das ich allerdings erst wie in einem "Puzzle-Spiel" zusammensetzen mußte.

Zunächst erwacht Quentin in seinem Studienzimmer in Harvard. Die ersten Bewußtseinsakte sind die Wahrnehmung des Umraums, das Ablesen der Zeit von der Uhr und zugleich das Erkennen der Zeit als "mechanisches" Quantitativ, erlebt im Ticken der Uhr:

> When the shadow of the sash appeared on the curtains it was between seven and eight oclock and then I was in time again, hearing the watch (93).

Die Wahrnehmung der Uhr erweckt die Erinnerung an sie als Geschenk des Vaters, verbunden mit der väterlichen Interpretation des Geschenkes als Allegorie der vergehenden und desillusionierenden Zeit:

> It was Grandfather's and when Father gave it to me he said, Quentin, I give you the mausoleum of all hope and desire; it's rather excrutiatingly apt that you will use it to gain the reducto absurdum of all human experience which can fit your individual needs no better than it fitted his or his father's (93).

Der Satz beweist das Wissen des Sprechers um die Absurdität der Erfahrung. Absurd ist aber auch das Wissen um die Unmöglichkeit der Negation der formalen geistigen Ideen und Werte und zugleich der Ratschlag an den Sohn, wenigstens zeitweise aus diesem Bewußtseinszustand "auszusteigen", was ja eine Negation der geistigen Ideen zugunsten des Prinzips "Leben-Erfahrung" wäre. Der Vater sagt:

> I give it to you not that you may remember time /d.h. den objektivierten formalen Zeitbegriff, verbunden mit der durch ihn objektivierten Erfahrung und damit der objektivierten Geschichte und damit der objektivierten Enttäuschung, also der "Vergangenheit" selbst/ but that you might forget it now and then for a moment and not spend all your breath /d.h. das eigene "Leben" bzw. die "gelebte" Raum-Zeit-Ereignis-Wirklichkeit/ trying to conquer it /die in der Objektivation "eroberte" Zeit, also wieder die "Vergangenheit"/ (93).
>
> ....Because Father said clocks /objektivierter Raum-Zeit-Begriff im Konkreten/ slay time /gelebte Zeit

> bzw. Leben_7. He said time /-gelebte Zeit_7 is dead as long it is being clicked off by little wheels /-mechanische Objektivation von Raum-Zeit im Konkreten_7; only when the clock stops does time come to live /-d.h. ist sie unobjektivierte gelebte Zeit_7 (1o4/1o5).

Denn in "gelebter Zeit" soll der Mensch ganzheitlich "leben"; als allein reflexiver Mensch lebt er nur "halbheitlich"; dies ist der Punkt, wo sich der Begriff "Denken" mit dem Begriff "Leben" widerspricht. "Denken" heißt jetzt nicht mehr "Leben" im analytischen Sinne. Quentin bleibt Denkender, er "vergißt" sich nicht als solcher, er vergißt auch nicht die quantitative Zeitorientierung. Den Raum sieht er weiterhin in der Funktion des Zeitbegriffs. In diesem Sinne wird der Raum zum existentiellen Wert für ihn.

2. 221 Die Entobjektivierung des realen Raumes - Die Konstruktion eines irrealen (surrealistischen)Raumes

Als Projektion der Enttäuschung am Realen, am Leben, ist für Quentin die objektivierte Zeit, die als solche immer "Vergangenheit" ist, ein Unwert, als Ausdruck des formalen Geistes aber ein Wert. Die notwendige Folge ist ein absurdes, widersinniges Verhalten Quentins gegenüber dem gegenständlichen Raum als der Konkretisation dieser zweischneidigen Wertigkeit. Er versucht, den Raum in seiner Funktion, die formale Zeit zu konkretisieren, zu erhalten, zugleich aber als Konkretisation der Zeit, als "Vergangenheit", also in ihrem Unwert zu zerstören. Das Ergebnis ist eine "halbe" Zerstörung. Er nimmt den Gegenstand, die Uhr, zerstört aber nur das Glas, dreht die Zeiger ab, zerstört damit den Raum in seinem Unwert; er zerstört aber nicht das Uhrwerk selbst und erhält sich den Raum in seinem Wert für ihn:

> I went to the dresser and took up the watch, with the face still down. I tapped the crystal on the corner of the dresser and caught the fragments of glass in my hand and put them into the ashtray and twisted the hand off and put them in the tray. The watch ticked on (98/99).

Die Zerstörung ist im Sinne der Werterhaltung eine willkürliche Umwertung, die ein "allmächtiger" Geist vornimmt. Das heißt schließlich, daß Quentin aus dem Absolutheitsanspruch seines Denkens eine eigene, vermeintlich angemessene Welt erschafft, in der die konkreten Gegenstände zwar erhalten

bleiben im Sinne des Wertes für ihn, aber sich nach den formalen Ideen "ordnen", nach den autonomen Gesetzen des formalen Geistes, die nicht die physikalischen Gesetze sein können. Aus diesem Wertigkeitswiderspruch ergibt sich die Destruktion des realen Raumes, die sich mit der Konstruktion eines irrealen Raumes verbindet.

Die Darstellung dieses Raumes als "erzählter Raum" ist eine "surrealistische".[45] Die Darstellung zeigt eine irreale Ordnung des realen, konkreten Details:

> You can shirk all things and he said, Ah can you. And I will look down and see my murmuring bones and the deep water like wind, like a roof of wind, and after a long time they cannot distinguish even bones upon the lonely and inviolate sand. Until on the Day when He says Rise only the flat-iron would come floating up. It's not when you realise that nothing can help you - religion, pride, anything - it's when you realise that you dont need any aid (98).

Dieser Absolutheitsanspruch, der geistige "Größenwahn", ist wesentliches Merkmal des "Absurden", scheint mir die existentielle Überspitzung der erkenntnistheoretischen Vernunft überhaupt. Adorno sagt im Zusammenhang mit dem "Absurden":

> "Der Anspruch 'absoluten' Geistes waltet in der Preisgabe der Welt als der vollendet sinnlosen nicht anders als in ihrer Verklärung durchs System der Vernunft."[46]

Das abstrahierende Verhältnis zum realen Raum (Uhr) einerseits, und das konkretisierende Verhältnis zu einem irrealen Raum andererseits sind im "Absurden" identische Verhaltensweisen:

> In dem Versuch, "die Welt als Widerstand aus der Welt zu schaffen", trachtet das Denken nach Allmacht. Der Unterschied zwischen abstrakt und konkret Möglichem hebt sich auf.[47]

Die Glockenschläge von Turmuhren geben Quentin immer wieder die quantitative Zeitorientierung nach "Viertelstunden-Einheiten" - und erwecken zugleich den Wunsch, sie zu überwinden, ganz im Sinne der Zweiwertigkeit der Wahrnehmung im Raum. Der Glockenklang von Turmuhren verläßt ihn an diesem letzten Tage seines Lebens nicht mehr. Er hört die Glocken vom Campus Chapel, als er seinen Koffer packt, den Schlüssel aber in einen Brief steckt, um ihn nach Hause zu schicken. Er hört die Glockenuhr, nachdem er den Studienraum verlassen hat, zur Post und dann zur Stadt gegangen ist. Zur Überwin-

dung der Zeit in ihrem Unwert für ihn setzt er wieder eine quantitative "Zeitfrist":

> But then I suppose it takes at least one hour to lose time in, who has been longer than history getting into the mechanical progression of it (102).

Die Glocke und der mit ihr verbundene existentielle Zwiespalt begleiten ihn weiter. Als er das Café-Restaurant verläßt, sieht er die Uhr in anderer Erscheinungsform wieder. Es ist die Firmenuhr des Uhren- und Schmuckgeschäfts. Das Wahrnehmen der Uhr erinnert ihn an die zerbrochene Uhr in seiner Tasche. Er konzentriert sich auf das Geräusch, indem er es von allen übrigen Eindrücken isoliert:

> I had all the other sounds shut away, leaving only the watch in my pocket (102).

Damit tritt er in das Uhrengeschäft, um sich zur Reparatur seiner Uhr vormerken zu lassen. Der Uhrenklang selbst, Glokkenklang und Ticken, erhält hier für ihn wesentliche Bedeutung:

> The place was full of ticking, like crickets in September grass, and I could hear a big clock on the wall above his head (102/103).

Zunächst scheint der Laden mit seinem Besitzer, dem Uhrmacher, für Quentin als gelebter Raum eine Art "Zeitzentrale", die die formale Objektivität der Zeit garantiert. Dies ist die Erwartung. Quentin will sehr zum Verwundern des Uhrmachers von diesem als dem "Garanten" der Zeit wissen, ob eine von den ausgestellten Uhren richtig geht:

> "Would you mind telling me if any of those watches in the window are right?" (103).

Denn er sieht zu seiner Enttäuschung, daß jede Uhr eine andere Zeit angibt.

Nachdem Quentin schon die Zeiger der Uhr abgedreht hatte, eine Handlungsweise, die in der Enttäuschung an der "Objektivität" schlechthin jetzt Bestatigung finden muß, läßt er seine Uhr bewußt in der Tasche verschwinden, so daß er sie nur noch "hört". Quentin löst damit den konkreten Raum in "Klang" auf. In ihm scheint höchste Abstraktion am "adäquatesten" konkretisiert. Das Ticken der Taschenuhr, überhaupt die "lautliche Äußerung" aller Uhren, bleibt einziger "konkreter" (logisch dennoch inadäquater) Ausdruck des formalen

und in dieser Weise objektivierten Zeitbegriffs bzw. des Geistes selbst.

In ihrer lautlichen Äußerung widersprechen sich die Uhren auch gegenseitig nicht mehr, was sie in ihrer sichtbaren Gegenständlichkeit tun:

> There were about a dozen watches in the window, a dozen different hours ... Contradicting one another. I could hear mine, ticking away inside my pocket, even though nobody could see it, even though it could tell nothing if anyone could.
> And so I told myseld to take that one. Because Father said clocks slay time...(104/105).

Der Versuch der Uberwindung der Enttäuschung an der Objektivität bedeutet zugleich die Vernichtung dieser Objektivität: "it could tell nothing if anyone could". Er erinnert sich damit wieder an den Ausspruch seines Vaters, "clocks slay time", aber er mißversteht ihn im Sinne der Enttäuschung nun auch an der formalen Objektivität. Der Vater meint: Die Uhr als konkrete Projektion und Funktion der formalen quantitativen Zeit, vernichtet gelebte qualitative Zeit (=Leben). Der Abstraktionist um jeden Preis, Quentin, versteht den Satz so: Die Uhren als konkrete Funktion der formalen quantitativen Zeit versagen, d.h. sie vernichten die Zeit als quantitative und zugleich objektivierbare Form. Das Ticken der Uhr ist daher für Quentin das "Lebenszeichen" der formalen Zeit; der Satz des Vaters ist ihm Bestätigung, obwohl anders von diesem gemeint, nämlich so:

> only when the clocks /~formale, mechanische Zeit~/ stops does time come to life /~wird "gelebte" Zeit~/(105).

"Aufhören" heißt für Quentin räumlich sichtbares "Verschwinden" von Zeigern und Uhr als Gegenstand, heißt Abstraktion.

Vom Uhrenladen tritt Quentin in das Eisenwarengeschäft auf der gegenüberliegenden Straßenseite. Mit ihm als gelebter Räumlichkeit verbindet er die konkret-irreale Welt außerhalb der physikalischen Raum-Zeit-Bestimmtheit. Hier an diesem Ort, im Eisenwarengeschäft, beginnt die "Realisierung" des "halluzinatorischen Raumes".[48] Er kauft hier die Bügeleisen, die, entgegen den physikalichen und gemäß seinen selbstgesetzten "Gesetzen", am Tage der Auferstehung ins Absolute aus dem Wasser aufsteigen sollen:

> Until on the Day when He says Rise only the flat-iron would come floating up (98).

Die physikalische Welt und ihr gegenständlicher Raum werden ent- und umgewertet, und sollen in die absolute Welt eingebaut werden. Das Absurde der Tat ist dabei bewußt:

> I saw the hardware store from across the street. I didn't know you bought flat-irons by the pound.... I got two six-pound little ones, because they would look like a pair of shoes wrapped up. They felt heavy enough together, but I thought again how Father said about the reducto absurdum of human experience (105).

2. 222 Das Verlangen nach Synthese: "home"

Die Entwicklung der realen Welt und die stufenweise Verwirklichung der irrealen Welt ist Ausdruck des Dranges nach der "coincidentia oppositorum". Der imaginäre Ort dieser ganzheitlichen Synthese kann auf Grund der analytischen Voraussetzungen nicht definiert werden. Es fehlt für diesen Ort ein Begriff. Er kommt im Text nicht vor.
Die unbewußte Sehnsucht - das einzige emotionale "Lebenszeichen" Quentins - aber ist es, die diesen Ort greifbar werden läßt. Er aktualisiert sich wiederum im sichtbaren Raum, da dies nicht anders sein kann, nämlich als das "erinnerte" eigene aktuelle "Zuhause". Wovon er sich bewußt distanzieren würde, das ist das unbewußt ersehnte. Das unbewußte "Zurückgehen"[49] in eine aktuelle "Heimat" entspricht dem bewußten Entwerfen eines irrealen Eigenraumes.
Hier zeigt sich, daß der rein reflexive Bewußtseinsanspruch die unbewußte Emotionalität Quentins verdrängt. Daher ist psychologisch letztlich die absurde Weltbegegnung durch den Widerspruch von reiner Bewußtheit und unbewußter Sehnsucht nach Einheit des psychischen Zwiespalts motiviert.[50]
Dem Neger, der neben Quentin in der Straßenbahn sitzt, begegnet er zwar so wie er allen Menschen - vor allem Caddy - begegnet, nämlich im Sinne eines formalen Objektivismus:

> I'd have wasted a lot of time and trouble before I learned that the best way to take all people, black or white, is to take them for what they think they are, then leave them alone. That was when I realised that a nigger is not a person so much as a form of behaviour (106).

Der Neger erweckt aber auch die unbewußte Sehnsucht. Er er-

innert Quentin an das aktuelle elterliche Zuhause der Jugendzeit. Er wird sich bewußt, daß er das Bild des Negers schon einmal "vermißt" hatte, als er einmal ebenso im Zug gesessen hatte und er einen Neger mit seinem Maultier an der Bahnkreuzung stehen gesehen hatte. Quentin "ertappt" sich bei einer unbewußten Sehnsucht, einer Emotion, die er jetzt reflexiv objektiviert. Der Neger wird für ihn repräsentativ für die Vorstellung "home". Es vermischt sich die Vorstellung von einem unendlichen, unerreichbaren "jenseitigen "Wo" mit der konkreten Vorstellung des elterlichen Heimatortes. Der Zug, in dem Quentin sitzt, ist ihm "gelebtes" Medium zur Überbrückung in dieses zweideutige "Wo".[51] Der Begriff "home" erscheint in den Gedanken Quentins zwar sinnlich bildhaft und für den Leser anschaulich greifbar als Vorstellung des konkreten Zuhauses, zugleich aber als jenseitiges "Wo" in der "Unendlichkeit des Raumes"[52] hinter "eternal mountains":

> And all that day, while the train wound through rushing gaps and along ledges where movement was only a labouring sound of the exhaust and groaning wheels and the eternal mountains stood fading into the thick sky, I thought of home, of the bleakstation and the mud and the niggers and country folks thronging slowly about the square,... and my insides would move like they used to do in school when the bell rang (108).

Der Klang der Schulglocke bedeutete für ihn damals nicht objektivierte quantitative Zeit, sondern Erfüllung des Wunsches nach Hause gehen zu dürfen. Die Zeit war eine Funktion der Lebenserscheinungen, nicht umgekehrt. Das Abzählen der letzten Minuten der Unterrichtszeit stand im Zeichen einer lebendigen Erwartung, die nicht den geistigen, sondern allein den Gefühls- und Triebkomplex betraf: "my insides would move" (109). Dagegen steht das "Jetzt" im Zeichen des objektiven Zeitbegriffs als Ergebnis der spezifisch Quentinschen Erfahrung zwischen dem "Damals" und dem "Jetzt". Die Erfahrung aber ist die "Enttäuschung" der Begegnung mit Caddy. Die Begegnung mit ihr wird im Anschluß an die Erinnerung der Schulerlebnisse wachgerufen (vgl. 109 oben).

So stellt sich dem Reflektierenden das Jenseits der Berge, das sich ihm unbewußt als Ort der Jugenderfahrung konkreti-

siert, als ein "Nichts" heraus. Das ursprünglich wahrhaft "Gelebte" ist durch die Objektivation des Gelebten als reflektierte Erfahrung vernichtet. Das adamitische Dasein - denn kein anderes ist dieses "rückersehnte" Zuhause - ist durch die Reflexion abgelöst, es steht von da ab im Zeichen der Zeitlichkeit. Der Destruktion der gelebten Wirklichkeit bis zum Nichts entspricht der Versuch einer bewußten Konstruktion einer formalen Wirklichkeit, die als Absolutum wieder ein Nichts ist.
Dieses "positive" Nichts dient der Aufrechterhaltung der eigenen Individualität, die eben darin besteht, "reflexiv" zu sein.
Die Methode der Ich-Wahrung ist ein "allmächtiges" individuelles subjektivistisches Weltbegreifen.

2. 223 Die subjektivistische Umwertung des gegenständlichen Raumes - Der expressionistisch-imagistische Bildraum

Dieser Subjektivismus äußert sich in der Umdeutung des gegenständlichen anschaulichen Raumes in existentiell eigene und bedeutsame chiffrenhafte Zeichen, autonom gesetzt und spontan selektiert vom Bewußtsein. Es werden mit Haug "magische Einheiten anstelle der verweigerten historischen" gesetzt. Der Vorgang der Umdeutung vollzieht sich mit einem spontanen Zwang. Die in ihrer Opposition absurden und daher komplizierten Strukturen werden in die einfachsten Bilder - und das sind die jeweils gegenwärtig geschauten Gegenstände - projiziert.[54]
Die Vermittlung zwischen Zeichen und Bezeichnetem bleibt unausgesprochen; sie ist für den Anschauenden eine selbstverständlich klare, "ohne daß das Geschäft der Vermittlung vor aller Augen abgewickelt werden müßte."[55]
Dieses subjektivistische Wirklichkeitsverständnis wird absurde Manie. Sie ist Ausdruck des Vernichtungswillens bzw. des Willens der Beherrschung der konkreten Welt der Erfahrung durch den formalen Geist.[56] Diese Methode zielt "auf eine Bewußtsein und Ausdruck wollende und Bewußtsein und Ausdruck werdende Welt, mit einem Wort: auf Abstraktion" "in irdisch gebundenen Formen".[57]

Sonne vereinen sich im "Zwielicht" des Spätnachmittags. Dieses bezeichnet das "Verschwimmen" der Differenziertheit des Seins. Mit dem Zwielicht verbindet sich der permanente Geruch des Wassers, "a damp steady breath"(211), der sich mit dem "eingebildeten" übersinnlichen Geruch des "honeysuckle" vermischt: ... the honeysuckle

> got all mixed up in it the whole thing came to symbolise night and unrest I seemed to be lying neither asleep nor awake looking down a long corridor of grey halflight where all stable things had become shadowy paradoxical all I had done shadows (211).

Die Welt wird an der Grenze zwischen Sein und Nichts vorgestellt, ebenso die eigene Existenz: "I was I was not who was not was not who"(211). Die Brücke, die gerade überquert wird, bezeichnet den Übergang in das als Nichts erkannte Absolutum, das im unendlichen Raumbegriff "space" den reflexiv adäquaten Ausdruck findet:

> We crossed the river. The bridge, that is, arching slow and high into space, between silence and nothingness, where lights -yellow and red an green /die positiven Werte Glaube, Liebe, Hoffnung 7 -trembled in the clear air, repeating themselves (212).

Vor dem Eintreten in den Studienraum (212) schlägt nochmals die Uhr. Der Anblick des Korridors und der Tür am Ende des Korridors (215) eröffnet die Vorstellung vom "Ertrunkensein" im Wasser

> ...the vest on the table, the door. The corridor was still empty of all the feet in sad generations seeking water...not disbelieving doubting even the absende of pain ... door I am not afraid...sleeping I will sleep fast when I door Door door I was empty too...(215/216).

Das "Tor" scheint der Ausgang des Labyrinths, das Quentin durchwandert hat. Es ist das Tor zum Nichts, zum Nicht-Sein, für das sich Quentin entscheidet:

> And then I'll not be. The peacefullest words. Peacefullest words. Non fui. Sum. Fui. Non sum.... I was. I am not (216).

Zuletzt legt er seine eigene Uhr in die Schublade Shreves, putzt sich die Zähne und verläßt den Studienraum, den ihm eigenen Lebensraum, um sich im Fluß zu ertränken. -

zunächst der Ausweis der Zugehörigkeit Quentins zu dieser physikalischen Welt. Quentins Bemühen, den Schatten zu zertreten bzw. einzuholen verdeutlicht ein Zweifaches: Das Verhalten offenbart den Willen, dieser Welt nicht, wohl aber der jenseitigen absoluten anzugehören. Der "zertretene" Schatten versinnbildlicht so das lebendige, weil physische Selbst und den irdischen Erfahrungsraum, den Quentin verlassen will. Der "einzuholende" Schatten bedeutet das geistige Selbst und den konstruierten Raum, dem sich Quentin anverwandeln will. Quentins Versuche seinen Schatten zu löschen, sind freilich vergeblich (Vgl. 114, 118, 124, 129, 138):

> The shadow of the bridge, the tiers of the railing, my shadow leaning flat upon the water, so easily had I tricked it that would not quit me (110).

Ein "Erreichen" des Schattens im Wasser wäre ein "zeremonielles" Eingehen in diese absolute Welt, die sich als irreale sofort wieder konkretisiert, sobald Quentin den Schatten der Bügeleisen betrachtet, die er mitgebracht hat,

> the shadow of the package like two shoes wrapped up lying on the water...The displacement of water is equal to the something of something. Reducto absurdum of all human experience, and two six-pound-flat-irons weigh more than one tailor's goose. What a sinful waste Dilsey would say (111).

Der Schatten ist aber auch ein Sinnbild jener Welt, die Quentin als unbewußtes Selbst ersehnt, in der der absurde Konflikt zwischen Erfahrungswelt und Konstruktion zurückgenommen ist. Sie ist das ersehnte "home" des Vorbewußten. Diese Anziehungskraft des Schattens bleibt Quentin daher unbegreiflich. Er wird abergläubisch:

> Niggers say a drowned man's shadow was watching for him in the water all the time (111).

So enthält das Bild des Schattens die Dialektik der Persönlichkeitsauflösung Quentins. Es versinnbildlicht die Welt der Erfahrung die Quentin leugnen möchte, und die absolute Welt, die Quentin aus seinem Bewußtseinsanspruch sucht. Es bedeutet aber auch den unbewußt ersehnten Zustand, der das Problem aufhebt. Dies ist die Voraussetzung der tatsächlichen Anverwandlung mit dem Schatten durch Ertränken.[59]
So wird das Wasser der Raum der ganzheitlichen Selbstauflö-

sung, das die durch den Schatten gedeckten Sachverhalte vereint. Die Brücke bezeichnet den Ausgangspunkt und möglichen Übergang in ein anderes Sein.
Quentin kehrt zum Fluß und zur Brücke zurück, nachdem er in Harvard den Brief an Shreve dem Neger Deacon gegeben hat, und er auf der Post Shreve selbst getroffen hat, der ihm seinerseits vom Brief von Mrs. Bland Mitteilung macht. Da entdeckt er im Wasser die Forelle und begegnet den Jungen, die sie fangen und verkaufen wollen und überlegen, was sie mit dem Erlös anfangen könnten. Die Forelle im Wasser ist in der Konsequenz des Gesagten das Bild der Person Quentins selbst im anderen Sein, dem sich Quentin anverwandeln möchte. Im Blick auf die Forelle und zugleich dem Gespräch der Jungen folgend überlegt Quentin die grundsätzliche Möglichkeit einer irrealen Vorstellung:

> They all talked at once,... making of unreality a possibility, then a probability, then an incontrovertible fact, as people will when their desires become words (145).

2. 224 <u>Die Bestätigung der Absurdität der realen Welt und die Umsetzung der bildgewordenen Vorstellung in die pathologische Handlung</u>

Die letzten mitweltlichen Begegnungen sind für Quentin nur noch Bestätigungen seiner existentiellen Inkongruenz mit der diesseitigen Welt bzw. der in ihr gemachten Erfahrungen. Im Bäckerladen begegnet er dem kleinen Mädchen, wobei die Ladenglocke den Uhrenschlag, der ihn bisher begleitet hat, ablöst. Das Mädchen erinnert natürlich an den "Caddy-Komplex". Er redet das Mädchen mit "sister" an. Der "rituelle Initiationsraum" der geistigen Bewußtwerdung in bezug auf sexuelle Erlebnisse mit der Schwester wird assoziativ vergegenwärtigt:

> I jumped hard as I could into the hog-wallow the mud yellowed up to my waist stinking I kept on plunging until I fell down and rolled over in it (169/170).
> ...I was hugging her I tell you....She hit my hands away ...I wiped mud from my legs smeared it on her wet hard turning body...(170).

Hier entscheidet sich die Stellungnahme zum Phänomen "Frau". Die Handlung scheint eine formale Distanzierung durch "Besudelung" und zugleich von der "Besudelten", aber ein Bekennt-

nis zu ihr als "Form" und reiner Idee: "Virgin". Das Mädchen erinnert an den formalen Inzest, der seine Schwester aus dem Bereich der lebendigen, kreatürlichen Bestimmtheit isolieren sollte. Quentin wird das kleine Mädchen nicht los; es läuft ihm immer wieder nach. Vom Fluß weg wird er von den Angehörigen vor den Friedensrichter geführt und dort für eine Tat am Mädchen bestraft, die er analog zum Inzest mit der Schwester nicht begangen hat. Seine Mitwelt einschließlich seiner Kommilitonen, die mit dem Auto vorbeikommen, mißverstehen seine Handlungsweise völlig. Doch sie lösen Quentin aus. Als Quentin mit ihnen an dem kleinen Mädchen vorbei, zur Party der Mrs. Bland fährt, wird ihm die Absurdität seines Daseins nochmals bewußt. Als emotionale Befreiung erscheint das "Lachen". Die typisch "absurden" Bilder der "Mauer" und der "Papierfetzen" tauchen auf:[60]

> I waved my hand, but she made no reply, only her head turned slowly as the car passed...Then we ran beside the wall, our shadows running along the wall /so wie der Schatten auf dem Wasser, so erscheinen die Schatten auf der Mauer, das "Hier" und das "Drüben" abgrenzend/, and after a while we passed a piece of torn newspaper lying beside the road and I began to laugh again. I could feel it in my throat and I lokked off into the trees where the afternoon slanted, thinking of afternoon and the bird....But still I couldnt stop it ... I'd be crying and I thought about how I'd thought about I could not be a virgin, with so many of them walking along in the shadows ... and perfume and eyes you could feel not see, but if it was that simple to do it wouldnt be anything and if it wasnt anything, what was I...(182/183).

Zu "leben" scheint dem Reflexiven also zu einfach. Leben hat Form und Idee zu sein. Die Wertentscheidung zwischen den Prinzipien "Geist-Leben" fällt endgültig.

Auf der Party bei Mrs. Bland bestätigt sich Quentin seinen formalen, puristischen "Lebensbegriff", indem er Gerald schlägt, der in ihm die Erinnerung an Dalton Ames, den Liebhaber Caddys, erweckt; Gerald hatte Quentin seinen ganz anderen Frauenbegriff entgegengehalten: "Bitches".
Quentin kehrt daraufhin allein nach Harvard zurück, wobei er nochmals den Fluß mit der Straßenbahn überquert, "for the last time this morning, about here" (210). In einer äußerst intensiven sinnlichen Atmosphäre vermischt sich der anschauliche Raum mit dem halluzinatorischen. Schatten und

Sonne vereinen sich im "Zwielicht" des Spätnachmittags. Dieses bezeichnet das "Verschwimmen" der Differenziertheit des Seins. Mit dem Zwielicht verbindet sich der permanente Geruch des Wassers, "a damp steady breath"(211), der sich mit dem "eingebildeten" übersinnlichen Geruch des "honeysuckle" vermischt: ... the honeysuckle

> got all mixed up in it the whole thing came to symbolise night and unrest I seemed to be lying neither asleep nor awake looking down a long corridor of grey halflight where all stable things had become shadowy paradoxical all I had done shadows (211).

Die Welt wird an der Grenze zwischen Sein und Nichts vorgestellt, ebenso die eigene Existenz: "I was I was not who was not was not who"(211). Die Brücke, die gerade überquert wird, bezeichnet den Übergang in das als Nichts erkannte Absolutum, das im unendlichen Raumbegriff "space" den reflexiv adäquaten Ausdruck findet:

> We crossed the river. The bridge, that is, arching slow and high into space, between silence and nothingness, where lights -yellow and red an green / die positiven Werte Glaube, Liebe, Hoffnung 7 -trembled in the clear air, repeating themselves (212).

Vor dem Eintreten in den Studienraum (212) schlägt nochmals die Uhr. Der Anblick des Korridors und der Tür am Ende des Korridors (215) eröffnet die Vorstellung vom "Ertrunkensein" im Wasser

> ...the vest on the table, the door. The corridor was still empty of all the feet in sad generations seeking water...not disbelieving doubting even the absende of pain ... door I am not afraid...sleeping I will sleep fast when I door Door door I was empty too...(215/216).

Das "Tor" scheint der Ausgang des Labyrinths, das Quentin durchwandert hat. Es ist das Tor zum Nichts, zum Nicht-Sein, für das sich Quentin entscheidet:

> And then I'll not be. The peacefullest words. Peacefullest words. Non fui. Sum. Fui. Non sum.... I was. I am not (216).

Zuletzt legt er seine eigene Uhr in die Schublade Shreves, putzt sich die Zähne und verläßt den Studienraum, den ihm eigenen Lebensraum, um sich im Fluß zu ertränken. -

2. 23 Die Bestätigung der Universalität der Bilder durch die psychoanalytische Bilddeutung

Die Einfachheit der magischen Bilder, in denen ganze Bewußtseinskomplexe eingefangen sind, trifft sich oft mit den Archetypen. Eine psychoanalytische Interpretation der Bilder als Archetypisch-mythologische bestätigt die Oppositionsstruktur des reflexiven Daseins, und zugleich die Universalität von Struktur und Bildern. Die Psychoanalyse hebt den strukturellen Gegensatz Subjekt-Objekt, Geist - Leben, Denken - Erfahrung, Rationalität - Emotionalität, absolute intelligible Weltbedingte physikalische Welt auf die archetypische Urstruktur Bewußt - Unbewußt. Ist das Wirklichkeitsverständnis des reflexiven Subjekts Quentin auf der Basis der unlöslichen Opposition ein "absurdes", so ist dieses Wirklichkeitsverständnis für die Psychoanalyse ein paranoid-psychotisches, Symptom einer sog. "Ich-spaltung":

> Es /bilden/ sich zwei psychische Einstellungen anstatt einer einzigen, die eine, die der Realität Rechnung trägt, die normale, und eine andere, die unter Triebeinfluß das Ich von der Realität ablöst....Der Ausgang hängt von ihrer relativen Stärke ab. Ist oder wird die letztere die stärkere, so ist damit die Bedingung der Psychose gegeben.[62]

"Real" ist bei Quentin schließlich nur noch das selbstsichere Bewegen im Raum und die zielsichere Verfolgung der Selbstmordabsicht. Die Psychoanalyse wird daher Quentin als einen bis zum Wahnsinn von seiner Bewußtheit selbstbesessenen Menschen verstehen. Sein Tod wird der Tod des selbstbewußten "Narziß" sein. Bei Neumann heißt es von diesem:

> Die bei Narziß sich selbst spiegelnde Reflexion des Ich, das sich von der Macht des Unbewußten freimachen will, wird zu einer Untergang bringenden Selbstliebe. Der selbstmörderische Tod des ertrinkenden Narziß ist der Untergang am Bewußtsein, am Ich ... Sie /die "narzistischen" Menschen/ sind von ihrer Figur tödlich fasziniert, auch noch als Widerstrebende, und erfüllen so im vergeblichen Widerstand ihr archetypisches Schicksal.[63]

C.G. Jung sagt vom "Wasser" als Traummotiv:

> Das Wasser ist das geläufigste Symbol für das Unbewußte ... Das Wasser ist der 'Talgeist', der Wasserdrache des Tao, dessen Natur dem Wasser gleicht, ein in Yin /das transpersonal weibliche unbewußte Prinzip/ aufgenommenes Yang /das transpersonal männliche Gegenstück/. Wasser heißt darum psychologisch: Geist, der unbewußt geworden ist...Der Abstieg in die Tiefe scheint dem Aufstieg immer voranzugehen.[64]

So ist für Quentin der Weg über die Brücke[65] ins Wasser der Weg ins "Unbewußte", zugleich der Weg in das Absolutum auf der Bewußtseinsstufe.

> Wer ins Wasser schaut, /wie Quentin/ sieht zwar sein eigenes Bild /wie Quentin/, aber dahinter tauchen bald lebendige Wesen auf; Fische sind es wohl /Vgl. "the trout"/, harmlose Bewohner der Tiefe. Es sind Wasserwesen besonderer Art...[66]

"The trout" ist in der Tat die ganzheitliche Projektion der Person Quentins, sowohl auf der bewußten wie unbewußten Stufe. Das Wasser ist der erzeugende Urgrund sowohl dem Bild wie dem Inhalte nach. Es versinnbildlicht das archetypisch-mythische, "uroborische" zweiseitige Urprinzip, aus dem sich das transpersonal männliche Bewußtseinsprinzip abspaltet. Ebenso wie das Wasser den Fisch, so gebiert das Unbewußte das Bewußte, so wird der reflexive Quentin aus einem unbewußten Dasein gehoben. Insofern ist das Wasser

> die gute Mutter...das die Kinder-Embryonen enthält, sie ist die große Lebendige als Fischmutter, sei dieser Fisch nun Kind, befruchtendes Männliches oder lebender Einzelner /wie Quentin/. Ebenso ist sie aber als furchtbare Mutter das tötende Wasser als verschlingendes Meer, als überschwemmende Flut der Tiefe und als Wasser des Abgrunds.[67]

Letzteres wird das Wasser, "Charles River", für Quentin, der sich als reflexives Bewußtsein dem gesamten unbewußten Komplex widersetzt. Sein Geist wird "unbewußt" im Ertrinken. Er folgt seinem eigenen Schatten auf dem Wasser, in dem das archetypische "Unbewußte" strukturell wiederholt ist:

> Eine genauere Untersuchung der den Schatten bildenden dunkeln Charakterzüge... ergibt, daß dieselben eine emotionale Natur bzw. eine gewisse Autonomie besitzen und demgemäß von obsedierender oder - besser - possedierender Art sind. Die Emotion ist nämlich keine Tätigkeit, sondern ein Geschehnis, das einem zustößt.[68]

Dem unfreiwilligen unbewußten "Zustoßen" entspricht die Freiwilligkeit Quentins auf der Bewußtseinsseite. Die Auflösung der Person ist für Quentin ja die Voraussetzung der vorgestellten "Auferstehung". Dem Abstieg soll in der Tat der Aufstieg folgen. Dabei scheint das Auferstehungsmotiv eine Anlehnung an das christliche Mythologem - wobei sein Inhalt keinesfalls "christlich" zu interpretieren wäre. Es erscheint der Allmächtige ("He"), der die Auferstehung be-

wirkt und dabei die physikalischen Gesetze dieser Welt aufhebt. Die Bügeleisen sollen seinen Leib beschweren, der ja vernichtet werden soll und mit ihm der ganze Erfahrungs-, Lebens- und Geschichtskomplex, der zugleich das "Unbewußte" vereint, insofern als er die vom Bewußtsein nicht begriffene Lebenserscheinung bedeutet. Der "lebendige" Leib soll also nicht mehr auftauchen, vielmehr der Geist in das absolute Reich eingehen. Die eigenen Augen, die sich im Wasser spiegeln, sieht Quentin halluzinatorisch aufsteigen, um die "Herrlichkeit" ("glory") des Absoluten zu schauen:

> And maybe when He says Rise the eyes will come floating up too, out of the deep quiet and the sleep, to look on glory. And after awhile the flat irons would come floating up. I hid them under the end of the bridge and went back and leanded on the trail (144).

Die Psychoanalyse bestätigt die Zugehörigkeit des Bildes der "Augen" zu den

> geistigen und oberen Symbolen der männlichen Bewußtseins- und Geistseite, des 'Himmels' und der Sonne...[69]

Als in der weiteren Begegnung mit dem Raum die Wahrnehmung in ihrer Funktion der räumlichen Orientierung aufgehoben wird unter der ständigen "Begleitmusik" der Taschenuhr, und die sinnliche Welt gleichsam davonzuschwimmen beginnt, erscheinen "Möve, Sonne und ihr Luftraum" tatsächlich als Pendant zu "Fisch, Schatten und Wasser". Erstere repräsentieren dabei die sich vom "Unbewußten" ablösende Bewußtseinsstufe, die aber in ihrem Ursprung mit dem Unbewußten eins ist.[70] Das Leben Quentins stellt sich dar als eine Bewegung vom chaotischen Unbewußten über den Aufbruch des reflexiven Bewußtseins zurück ins chaotische Unbewußte, wobei sich letzteres dem Reflexiven selbst als geistiges "jungfräuliches" Absolutum darstellt. Nach der Archetypeninterpretation ist das Bild des Vogels repräsentativ für das Leben:

> A widespread symbolism likens the creative movement of life to the passage of a bird through the sky:... it "moves" through the Void like a bird or dancing spark which leaves nothing behind ... This abyss in which nothing leaves any stain is the Virgin, the immaculate Womb..." ever Virgin" and spotless.[71]

Der Umraum des Vogels scheint dieses "jungfräuliche" Absolutum für Quentin aufleuchten zu lassen. Die Sonne wird zur Projektion des sich apotheotisch begreifenden Geistes.[72]

(Vgl. den kosmischen Gegensatz "Mond" im Bildgebrauch Quentins bzw. seines Vaters im Zusammenhang mit der "Frau"(159)) Diese Bilder drängen sich Quentin auf, während der gegenständliche Raum "verschwimmt", wobei das Verschwimmen der Wahrnehmung mit dem halluzinatorischen Raum eingeleitet und zugleich repräsentiert wird durch den sich entfernenden Zug, der "Unendlichkeiten" überbrückt:

> it was only a train, and after a while it died away beyond the trees, the long sound, and then I could hear my watch and the train dying away, as though it were running through another month or another summer somewhere, rushing away under the poised gull and all things rushing... He [gemeint ist Gerald Bland, doch Quentin identifiziert sich mit ihm assoziativ] would be sort of grand too, rowing himself right out of the noon, up the long bright air like an apotheosis, mounting into a drowsing infinity where only he and the gull,...the world punily beneath their shadows on the sun (149).

Das "Zwielicht"(21o) als Einheit von Schatten und Sonne, das Quentin auf seiner Rückkehr ins Studienzimmer begleitet, setzt den Realitätsverlust Quentins bildlich fort. Es ist der Archetypus für den Zustand, "where Being borders upon Nothing".[73] Das eingebildete "Tor" am Ende des Korridors im "dormitory" modifiziert den "Wasser-Archetyp".[74]

3. Der Raum des materialistisch-kalkulativen Daseins (THE HAMLET, THE TOWN, THE MANSION)

In diesem Kapitel befasse ich mich mit dem Daseinsraum Flem Snopes'. Er steht im Zentrum der Romantrilogie THE HAMLET (1940), THE TOWN (1957) und THE MANSION (1959).
Mit Flem Snopes beschreiben diese Romane eine neue Geschichtsepoche, den Beginn des 20. Jahrhunderts. Sie schildern die Ablösung des rein feudalistischen Landadels durch einen neureichen Geldadel.[1] Flem Snopes löst den heldisch handelnden (Sutpen) und den narzistisch philosophierenden Idealisten (Quentin Compson) ab. Er ist der kalkulierende Realist, der die Welt nicht mehr als Verwirklichungsfeld geheiligter Ideen (Freiheit, Recht usw.) ansehen will, sondern die Welt als materielle selbst zum absoluten Wert erhebt. Die reinen Ideale sind damit von vornherein pervertiert. Snopes zieht die materialistische Konsequenz aus dem geschichtlichen Scheitern des Südens. Er ist vulgär, hemmungslos und macht vor Gemeinheiten nicht halt. Flem vertritt eine pervertierte Form des rationalen, vom Ethos der sog. "innerweltlichen Askese"[2], der "Art of Virtue" (Benjamin Franklin) getragenen Kapitalismus kalvinistischer Prägung. Der in der Sekundärliteratur verwendete Begriff "Snopesismus" [3] bezeichnet die die hier vorliegende extreme Form der rücksichtslosen "Umwandlung des ganzen Lebensprozesses in eine umfassende Rechnung"[4]. Die Beziehung zur Wirklichkeit, der Gegenständlichkeit des Raumes und der menschlichen Mitwelt ist bei Snopes nämlich ausschließlich durch das ökonomische Prinzip getragen: Ausbeutung für höchstmöglichen Eigennutz bei möglichst niedrigem Energieaufwand. Die Menschen sind für ihn nichts als Verhandlungs- und Tauschpartner. Sie haben keinen lebendigen Wert an sich, sondern nur einen relativen wirtschaftlichen Wert. In krasser, ungehemmter Weise ist bei ihm "allen Lebensbeziehungen der Nützlichkeitswert vorangestellt"[5], z.B.:

> ...Will Varner, that Flem had done already tricked outen that Old Frenchman place, then turned right around and used him again to get his-self and Manfred de Spain vice-president and president respectively of Colonel Sartoris's bank, and now Flem had done turned back around the third time and somehow tricked his granddaughter into giving him a quit-claim

to half of his active cash money usw....[6]

Sutpen war davon besessen, auf der Grundlage seines idealistischen Entwurfes in einer heldisch schöperischen Tat einen "originalen" Eigenraum, sein Mansion Sutpen's Hundred zu erbauen. Quentin war besessen von seiner Uhr als magischer Projektion seines objektivierenden Geistes. Flem Snopes ist besessen von der gegenständlichen Materialität des Raumes selbst. Das Geld wird ihm magischer Ausdruck des materiellen Nutzwertes an sich ("the only thing he loved was money"[7]), wie ja überhaupt Metalle für die Snopes eine große Rolle spielen (vgl. den geheimnisvollen Geldschatz von Frenchman's Bend oder die Episode mit dem "Messing" im Kessel des Kraftwerkes in THE TOWN[8]).

Wie Sutpen und Quentin Compson scheitert Flem Snopes an seiner lebensverletzenden Bewußtseinsstruktur. Sutpen geht an der Verabsolutierung seiner persönlichen Ideale und seinem Willen zur Macht, Quentin an der Überheblichkeit seiner philosophischen Konstruktionen zugrunde. Snopes scheitert an der Verabsolutierung seines wirtschaftlichen Kalküls.
In allen Fällen werden die lebenserzeugenden und lebenserhaltenden Bedürfnisse für letzlich unmenschliche abstrakte Entwürfe unterdrückt. Da sich Flems Entwurf auf das rein Materielle bezieht, bedeutet sein "design" die Perversion des Geistigen schlechthin. Auch seine "Rechnung" geht nicht auf:
Die Unfähigkeit zu einer echten zwischenmenschlichen Beziehung, zur Frau (Flem ist impotent) und zu seinen übrigen Mitmenschen, aus Mangel an jeglicher Emotionalität, verkehrt die zu erwartende Liebe der Frau, der Tochter und der Geschwister in Haß, Mißgunst und Rachsucht gegenüber dem allmächtigen Flem. Seine Frau Eula beginnt einen anderen zu lieben (Major de Spain). Flem allerdings duldet das ehebrecherische Verhältnis, um den Liebhaber zu erpressen. Die leidende Frau begeht Selbsmord. Die außereheliche Tochter Linda sucht die Liebe eines kommunistischen Spanienkämpfers. Flem aber stielt ihr die Mitgliedskarte der kommunistischen Partei, um Linda zu vernichten. Der Bruder Mink Snopes, der ewi-

ge Versager, ist voller Neid auf den wirtschaftlich Erfolgreichen. Flem betreibt Minks Verurteilung als Mörder und seine Einlieferung in das berüchtigte Zuchthaus "Parchman". Linda aber gelingt es durch eine Petition, Mink vorzeitig freizubekommen. Wissend, daß dieser nur nach Jefferson zurückkehren wird, um seinen Bruder zu töten, nimmt sie so Rache an ihrem "Vater" für ihre tote Mutter. Auch hier - wie bei Thomas Sutpen - ist also die Frau das "lebendige" Schicksalswerkzeug.

Der "snopesistische"Daseinsraum als wirtschaftspolitischer Handlungsraum beinhaltet den Tauschprozeß von konsequentem Aneignen und Entäußern des vorgegebenen Raumes, orientiert an der opportunistischen Kalkulierung des jeweiligen wirtschaftlichen Wertes des materiellen Objektes. Dies versuche ich im folgenden zu beschreiben.

3.1 Der ruinöse Geschichtsraum als Nährboden des "Snopesismus"(THE HAMLET)

Der Nährboden des Snopesismus ist in THE HAMLET[9] tatsächlich der verfallene Geschichtsraum des aristokratischen Südens bzw. seiner Geschichtsträger. In diesem Roman ist es die Ruine "Frenchman's Bend", ein verfallenes Landgut vom Stile Sutpen's Hundred :

> it had been the original grant and site of a tremendous pre-Civil War plantation, the ruins of which - the gutted shell of an enormous house with its fallen stables and slave quarters and overgrown gardens and brick terraces and promenades (3).

Der Name des Erbauers und Geschichtsträgers ist vergessen, ebenso sind es die Ideale seines geschichtlichen Entwurfes:

> Even his name was forgotten, his pride but the legend about the land he had wrested from the jungle and tamed as a monument ...- his dream and pride now dust with the lost dust of his anonymous bones...(3/4).

Der parasitär korrumpierte kapitalistische Einbruch kommt aus der Richtung, die der geschichtemachende "Geist" bei Faulkner immer einschlägt: er kommt vom Nord-Osten.

> The people who inherited came from the north-east... from the Atlantic seaboard and before that from England and the Scottish and Welsh Marches...(4).

Ein Mann namens Will Varner hat sich der wirtschaftlichen und politischen Einflußbereiche des Settlements bemächtigt. "He was shrewd secret and merry, of a Rabelaisian turn of mind He was at once active and lazy; he did nothing at all (his son managed all the family business) and spent all his time at it, out of the house (65)... The people...all believed that he sat there planning his next mortgage foreclosure in private."(6). Er ist bald "the largest landholder and beat supervisor"(5). Als Friedensrichter und Wahlleiter nimmt er zugleich die Grundherrenrechte der vorkapitalistischen, agrarisch-aristokratischen Gesellschaft in Anspruch. So ist er zugleich "Justice of the Peace... and election commisioner ...a farmer, a usurer, a veterinarian" (5).

3. 11 Die parasitäre Besetzung des Fremdraumes

Er und sein Eigenraum, der seinen Besitz[10] zusammenfaßt, werden Ziel der Familie Snopes. Flem Snopes wird der ernsthafte Konkurrent Varners, indem er als Habenichts in den Eigenraum Varners eindringt, damit dessen Besitz bedroht und ihn schließlich aus seinem Eigenraum "entsetzt". Flem Snopes' Vorgehen ist ein schmarotzerhaftes Hineinsetzen, ein Besetzen des vorgegebenen Fremdraumes mit seinen Räumlichkeiten. Die Methode der "Entsetzung" ist dabei kein direkt gewalttätiges Beseitigen des ursprünglichen Besitzers, sondern ein kalkulatives Ausmanövrieren. Der endgültige Lebensraum wird daher kein eigenhändig geschaffener, kein aus dem Nichts geschöpfter sein, sondern ein mit den Methoden des rechnerischen Kalküls, in das durchaus die Möglichkeit des Betrugs und der Erpressung miteinbezogen ist, erworbener. Die Inbesitznahme von Fremdräumen dient jeweils als Basis der Erweiterung des Eigenraumes, wobei auch die Möglichkeit der Eintauschbarkeit jederzeit wahrgenommen wird, sobald dies einen "Mehrwert" im Sinne der Vergrößerung des Eigen-

raumes darstellt. Mit dieser Einstellung tritt Flem dem "Kapitalisten" des Dorfes, Will Varner entgegen. Er bittet um Anstellung bei Varner:

> "Aint no benefit in farming. I figure on getting out of it as soon as I can" (23).

Flems Ziel ist als erstes der Kolonialladen Varners. Sein Vater Ab Snopes, der sich der Gemeinschaft bereits nachdrücklich als "barn burner" eingeführt hatte, leistet ihm durch diesen Umstand erpresserische Hilfestellung. Da auch für Varner der materielle Besitz ein Wert an sich ist, läßt er sich einschüchtern, wenn dieser materielle Besitz in Gefahr ist. Er sieht sich gezwungen, Flem als Sekretär anzustellen. Den Anstellungsvertrag hat Flem schon vorformuliert in der Tasche. Damit hat sich Varner "die Laus in den Pelz gesetzt".

3. 111 Die objektivierende Vermittlung des Vorgangs entspricht dem materialistischen Bezug zum Raum

Die Beziehung zwischen Flem und Will Varner wird nun beobachtet und als eine beobachtete dem Leser vermittelt. Diese Beziehung kommt zum Ausdruck in dem Verhältnis zwischen Flem und dem Laden, der ihm nicht gehört.
Ratliff, der "sewing machine agent", repräsentiert für das Dorf die Beobachterrolle. Flems Verhalten wird genau registriert:

> On the Monday morning when Flem Snopes came to clerk in Varner's store, he wore a brand-new white shirt.... He wore it all that week....By Saturday night it was soiled, but on the following Monday he appeared in a second one exactly like it....By the second Saturday night that one was soiled too....It was as though its wearer, entering though he had into a new life and milieu already channelled to compulsions and customs fixed long before his advent, had nevertheless established in it even on that first day his own particular soiling groove (51).

Die Struktur des gelebten Raumes Flems wird also nicht übermittelt durch persönliche Aussagen Flems, etwa im Sinne des inneren Monologs über seine Beziehung zu diesem neuen Umraum. Dieser ist nicht Projektion bzw. Träger von geistigen oder emotionalen Ausdrucksgehalten. Der Raum ist Flem als ein materieller selbst schon Wert genug. Das Besitzergrei-

fen ist daher durch Außenstehende ohne weiteres objektivierbar und damit einem Leser mitteilbar. Es bedarf nicht des Hineindenkens in dem Maße, wie es für eine Person wie Sutpen oder gar Quentin nötig ist, um ihn verstehen zu können. Es bedarf nicht der Eröffnung des Bewußtseinsstromes, um die Komplexität der Persönlichkeit aufzuschlüsseln.

Der materialistische Bezug zum Umraum verrät bei Flem keine Emotionen, keine Sehnsüchte, keine Triebregungen, er verrät auch keine in den Raum transponierten Ideale, Gedanken, Erinnerungen, geschichtliche Enttäuschungen usw. Als "erzählter Raum" ist der dargestellte bzw. übermittelte "gelebte Raum" niemals lyrisiert oder gar expressionistisch symbolisiert. Auch ein impressionistisches Spiel mit sinnlichen und atmosphärischen Eindrücken wäre inadäquat. Denn der Bezug Flems zu seinem Umraum ist ein mechanistischer. Als "erzählter Raum" kann er nur ein jeweils sachlich abgesteckter richtungsweisender Anschauungsraum sein, dessen Struktur bestimmt ist durch den Beobachterposten und dem aus der Distanz für den "Leser" herangeholten Beobachteten.[11] Die Erzählhaltung ist demgemäß ein mehr berichtendes Beschreiben. Die distanzierte Wiedergabe des Beobachteten im Verhältnis zwischen Snopes und seinem Umraum bzw. seiner Mitwelt (Will Varner) ist wesentliches Darstellungsmerkmal:

> He rode up on a gaunt mule, on a saddle which was recognised at once as belonging to the Varners, with a tinpail tied to it...(51). He entered the store, carrying the pail, and Ratliff and his companions sat and squatted about the gallery all that day and watched not only the village proper but all the country side within walking distance come up singly and in pairs and in groups, men women and children, to make trivial purchases and look at the new clerk and go away....Varner rode up ... and entered the store.... He came out at noon.... By the end of that first week they had all come in and seen him /Flem/...(52).

Die Beobachtungen werden notwendigerweise ergänzt durch Überlegungen und Vermutungen über das, was "drinnen" vor sich geht.

Aus dem Beobachteten drängt sich der Schluß auf:

> it was not the clerk who now discovered at last whom he was working for, but Will Varner who discovered who was working for him (53).

Als nämlich Flem vor aller Augen das Geld für den Tabak ver-

langt, den Varner durch Flem aus dem Warenlager holen läßt, deuten sich die wahren Besitzverhältnisse bereits an: Varner gibt Flem das Geld.

Beim nächsten Besuch Ratliffs im Dorf wird Flem toleriert, von Varner darüberhinaus auch akzeptiert:

> When he reached Frenchman's Bend in November, it had returned to normal. It had acquiesced to the clerk's presence even if it had not accepted him, though the Varners seemed to have done both (56).

Varner und Flem sind in ihrer Einstellung zu Besitz und Geld ähnlich konstituiert. Deshalb muß Flem von Varner akzeptiert werden, als er sich als sicherer Rechner erweist. Flem gibt keinen Anlaß, von dem einmal eingenommenen Platz im Laden wieder entfernt zu werden:

> ...who never made mistakes in any matter pertaining to money. Jody Varner [der Sohn Wills] had made them constantly....They had come to expect mistakes of him... But the clerk never made mistakes (56).

Er ist ein besserer Vermögensverwalter und ein besserer Ausbeuter als der ursprüngliche Eigentümer des Geschäfts. Bald ziehen die Männer auf ihrem Beobachtungsposten den richtigen Schluß, als sie Will Varner in den Laden stürmen sehen,

> shouting loud enough to be heard in the blacksmith shop across the road: "Who in hell's store do think this is, anyway?"
> "Well, we know whose store it is yet, anyway," Ratliff said (57).

Und ein anderer sagt:

> "Anyhow, he aint moved into Varner's house yet"(57).

Diese letzte Feststellung ist die notwendige hypothetische Vorausdeutung auf der empirischen Basis des beobachteten Verhältnisses zwischen Flem und seinem "Chef" Will Varner.

3. 112 Die materielle Gegenständlichkeit von Person und ihrem Umraum

Die Verbesserung seiner Position im Fremdraum bringt Flem zum Ausdruck in der Verbesserung der äußeren Erscheinung, in der Kleidung: Am Sonntag erscheint er zur Kirche:

> In addition to the gray cloth cap and the gray trousers, he wore not only a clean white shirt but a necktie - a thing machine-made black bow which snapped together at the back with a metal fastener....(57) it was the only tie in the whole Frenchman's Bend country (58).

Dieser grundsätzlich qualitative Unterschied in der Kleidung zu seiner Mitwelt vergrößert sich entsprechend der Verbesserung der Besitzverhältnisse nur noch quantitativ:

> from that Sunday morning until the day he died he wore it or one just like it (it was told of him later, after he had become president of his Jefferson bank, that he had them made for him by the gross)...(58).

Die Kleidung ist ein Äquivalent der Beziehung zwischen Person und Umraum; nicht Ideen oder Ideale vermitteln das Verhältnis, sondern ein Materielles. In der seelenlosen Materialität wird Flem mit seinem gegenständlichen Umraum identisch. Ratliff betritt den Laden, und wie der Laden, so erscheint auch das persönliche Zentrum dieser Räumlichkeit in gegenständlicher Materialität. Ratliff sieht nicht "Flem Snopes", sondern die ihn kennzeichnenden Gegenstände:

> ...mounted the steps and crossed the now deserted gallery stained with tobacco and scarred knives. The store, the interior, was like a cave, dim, cool, smelling of cheese and leather;...Then he saw the gray cap, the white shirt, the minute bow tie. The face looked up at him, chewing ... turned his head and spat into the sand-filled box beneath the cold stove (83/84).

3. 12 Die systematische Ausweitung des Eigenraumes - Die Usurpation des Dorfes

Mit der Feststellung, "then in September something happened" (58), wird die systematische Erweiterung des Eigenraumes angekündigt, die zunächst eine Erweiterung innerhalb des Besitzes der Varners ist und dann auf die übrige Stadt übergreift. Dabei gibt Flem die bereits eingenommene Räumlichkeit mit Aussicht auf höheren Profit zeitweilig auf. Das allen beobachtbare Übertreten bezeichnet zugleich die Aneignung:

> ...presently Snopes came out of the store and went across to the gin and entered it and passed from sight (58/59).

Dem vormaligen Verwalter der Baumwollabfertigung wird der geringwertige Umsatz im Krämerladen überlassen:

> ...they saw that it was Jody who was now tending the store again, fetching and carrying for the nickels and dimes, while the clerk sat all day long on the stool behind the scale-beam as the wagons moved in turn onto it and so beneath the suction pipe (59).

Flem wird auf der neuen materiellen Basis zum gehaßten Wucherer[12], der damit beginnt, sein erworbenes Geld für sich arbeiten zu lassen:

> ...before the last of the cotton was ginned it was generally known that any sum between twenty-five cents and ten dollars could be borrowed from him at any time, if the borrower agreed to pay anough for the accomodation (61).

Im nächsten Schritt dehnt sich der räumliche Besitz auf das Dorf aus, wiederum unter dem registrierenden Auge des "Dorfes" selbst. Flem erwirbt und verkauft die dörfliche Schmiede, wobei er nach Belieben die neue Räumlichkeit mit seinen nächsten Verwandten und Angestellten besetzt. Die Kalkulationen um den neuen Besitz bleiben für den Beobachter und den Leser gleichermaßen undurchsichtig. Mit Raum und Menschen wird willkürlich umgegangen, da beides als materiell Verfügbares angesehen wird. Das Vertauschen und Verschieben der Besitzverhältnisse wird inhumanes Spiel:

> Two months later Flem Snopes built a new blacksmith shop in the village. ...He bought completely new equipment at cost price through the store and hired the young farmer ... and three months after that Snopes sold the new shop - smith clientele and goodwill and new equipment - to Varner, receiving in turn the old equipment in the old shop,... and sold the new building to a farmer for a cowshed,... leaving his kinsman now apprentice to the new smith. (66/67).

Die Besessenheit vom Güter- und Menschentauschhandel scheint ein wesentliches Merkmal des ökonomischen Menschen Flem, die auf der anderen Ebene der reflexiven Selbstbesessenheit des Narziß (Quentin) entspricht.

Nach der Schmiede besetzt Snopes die Schule mit einem seiner Verwandten, J. O. Snopes. Die Beobachter schließen notwendigerweise auf die zu erwartende Besetzung des wichtigsten Hauses im Dorf, nämlich des Hauses des ursprünglichen Dorfvorstehers Will Varner.:

> "Flem has grazed up the store and he has grazed up the blacksmith shop and now he is starting in on the school. That just leaves Will's house" (70).

Tatsächlich hat Flem jetzt auch die eigentliche Aufgabe Will Varners übernommen, nämlich die Auszahlung des jährlichen Lohnes an die Baumwollarbeiter. Die Position des ursprünglich Dorfmächtigsten ist eingenommen und damit die

Herrschaft im Dorf usurpiert. Die Einwohner sind in Flems Abhängigkeit geraten. Wenn es anfangs hieß,

> the people who inherited from him /dem legendären Gutsbesitzer/ came from the north-east (4),

so sind sie nun durch Flem wieder enterbt:

> Those who watched the clerk now saw, not the petty dispossession of a blacksmith, but the usurpation of an heirship (88).

Diese Usurpation vollendet sich in der totalen "Entsetzung" des vorigen "Erbträgers" Will Varner bzw. in dessen amtlicher Ablösung durch Flem:

> At the next harvest the clerk not only presided at the gin scales but when the yearly settling of accounts between Varner and his tenants and debtors accured, Will Varner himself was not even present. It was Snopes who did what Varner had never even permitted his son to do - sat alone at the desk with the sash from the sold crops and the accountbooks before him and cast up the accounts and charged them off (88).

Das jetzige Verhalten in und gegenüber dem persönlichen und mitweltlichen Umraum ist die übernommene Rolle des ehemaligen Eigentümers. Flem geht jetzt in der erworbenen Rolle auf, so wie er in den fremden Raum "eingezogen" ist:

> it was the ex-clerk who would enter the store, mounting the steps and jerking his head at the men on the gallery exactly as Will Varner himself would do, and enter the store (88).

Die Art und Weise wie sich Flem und Will im Laden jetzt gegenübertreten, offenbart den Außenstehenden die Umkehrung der Besitzverhältnisse und damit auch der Machtverhältnisse:

> ... and enter the store, from which presently the sound of his /Snopes'/ voice would come, speaking with matter-of-fast succinctness to the bull-goaded bafflement of the man who once had been his employer and who still seemed not to know just exactly what had happened to him (88/89).

Damit hat sich Flem Snopes aus dem Abhängigkeitsverhältnis des Angestellten endgültig gelöst.

Die eingenommenen Räumlichkeiten sind für ihn reine Wirtschaftsräume, aus denen Kapital herausgewirtschaftet wird. Dieses Kapitel macht ihn nun darüberhinaus auch noch unabhängig von diesen Wirtschaftsräumen selbst und den eigenen Angestellten, die diese Räume in Betrieb halten. Im selben

Grad aber, in dem er sich von diesen wirtschaftlichen Räumlichkeiten frei machen kann, macht er die von ihm Angestellten, und das ist das ganze Dorf, von den Betrieben abhängig und damit von ihm selbst als dem Besitzer. Dem, der Flem in der materialistischen Grundeinstellung gleicht, der aber wegen mangelnder Skrupellosigkeit und kalkulativer Fähigkeit erfolglos bleibt, erweckt der Erfolg des Bruders das Bewußtsein des Ausgebeutetseins und zugleich Mißgunst. Mink Snopes ist es, der seinen Bruder Flem nicht ertragen kann. Als Flem den Raum der Ausbeutung, "the hamlet", verläßt und den Weg zur Stadt, dem größeren Wirtschaftsraum, sucht, nimmt er zwar nur Eula Varner, die Tochter seines ehemaligen Arbeitgebers, als Frau mit, um sich ihres Vermögens zu versichern. Aber ihn verfolgt der materialistische Antagonist Mink Snopes.

3. 2 Die Eroberung der Stadt als Wirtschaftsraum (THE TOWN)

Im zweiten Teil der Trilogie, in THE TOWN,[13] ist es nicht mehr das Dorf, sondern die "Stadt", vertreten durch Chick Mallison, Ratliff, Gavin and Gowan Stevens, die den weiteren und nicht immer durchsichtigen Aufstieg Flems registriert und dem Leser vermittelt. Das plötzliche Auftauchen Flems löst Erstaunen aus:

> One day one summer he drove up the southeast road into town in a two-mule wagon containing his wife and baby and a small assortment of house-furnishings. The next day he was behind the counter of small back-alley restaurant which belonged to V.K. Ratliff (3).

Die Methoden des Besitzergreifens sind die gleichen geblieben, die Ziele haben im größeren Rahmen der Stadt weitere Dimensionen:

> ...in six months Snopes had not only eliminated the partner from the restaurant, Snopes himself was out of it, replaced ... by another Snopes (8).

Die Familie wird als eine Art wirtschaftlicher Besatzungsmacht in den Händen Flems eingesetzt, die schnell in die wesentlichen wirtschaftlichen Räume der Stadt einrückt:

> ...the chain unbroken, every Snopes in Frenchman's Bend moving up one step, leaving that last slot at the bottom open for the next Snopes to appear from nowhere and fill, which without doubt he had already done ... (9).

Flem selbst steigt aus der eigenen Position - sobald sie durch einen Nachfolger gesichert ist - in die jeweils höhere. Die Stadt scheint von den Besetzaktionen überrumpelt und schockiert:

> ...Flem was now superintendent of the town power-plant which pumped the water and produced the electricity. Our outrage was primarily shock;... shock that we had not known until now that the job existed; that there was such a position in Jefferson as superintendent of the power-plant....Yet suddenly and without warning, we needed a superintendent for it (9).

Doch wie alle bisherigen eingenommenen Räumlichkeiten, dient auch das Elektrizitätswerk nur als temporärer "Brückenkopf" für das höchste Ziel, die Übernahme der Bank, jenes Instituts, das dem reinen Geldverkehr dient.

Die beobachtende Stadt ("We") deutet richtigerweise den "Wasserbehälter", den Flem errichtet hat, nicht als ein persönliches Denkmal am Endpunkt einer Laufbahn, sondern als eine weiterweisende "Fußspur",

> ...his own monument, some might have thought. Except that it /~tank~/ was not a monument: it was a footprint. A monument only says At least I got this far while a footprint says This is where I was when I moved again (29).

Während seines Aufstiegs vergeht sich Flem im wesentlichen zweifach an den Ansprüchen des Lebens: Er verweigert dem gefürchteten mißgünstigen Bruder die anwaltliche Hilfe in dessen Mordprozeß und bestimmt daher für diesen das Zuchthaus zum "Lebensraum". Er versagt ferner unverschuldeterweise aber bezeichnenderweise als Mann und Familienvater. Das Kind, das Eula schwanger mit in die Stadt bringt, hat den vitalen Burschen McCannon zum Vater. Außerdem duldet Flem ein Liebesverhältnis der frustrierten Frau mit dem Bürgermeister De Spain, um das Stadtoberhaupt in eine Abhängigkeit zu bringen, die für die persönlichen Ziele nützlich ist. So scheint De Spain Flems Unkorrektheiten bei der Kraftwerkverwaltung zu decken. Und als De Spain als Bürgermeister abtritt und Präsident der Sartoris-Bank wird, wird Flem stellvertretender Direktor.

Mit der Repression der Lebensrechte der unmittelbaren Mitwelt, ja aller übrigen Einwohner vollzieht sich so die endgültige Inbesitznahme der ganzen Stadt - ebenso wie vorher

das Dorf Frenchmen's Bend besetzt worden war. Bei der Eroberung können sich die aristokratischen "Alten" der verfallenen Geschichtsepoche (wie Sartoris-und De Spain) gegenüber dem dynamischen kapitalistischen "Neuen" nicht mehr zur Wehr setzen; die "Waffen" sind zu verschieden.

> already realising that we would never defend Jefferson from Snopeses, let us then give, relinquish Jefferson to Snopeses, banker mayor aldermen church and all, so that, in defending themselves from Snopeses, Snopeses must of necessity defend and shield us, their vassals and chattels, too (44).

Die Stadt gibt sich auf in Form einer "Auslieferung auf Gedeih und Verderb".

3. 3 Das Bankhaus als Ziel- und Endpunkt des materialistisch-kalkulativen Daseins (THE TOWN, THE MANSION)

Aus dem letzten Zitat geht hervor, daß die "Stadt" die Logik des wirtschaftlichen Egoismus kennt. Es besteht eine Abhängigkeit des Wirtschaftenden von den Wirtschaftsmitteln, dem wirtschaftlichen Raum, den Betrieben und vor allem von denen, die den Betrieb tragen. Die Ausbeutung darf also nie eine "Toleranzschwelle" der Ausbeutung überschreiten, da sonst die Leistung der Ausgebeuteten nachläßt oder sogar rebellisch verweigert wird. Diese tatsächliche Abhängigkeit muß der Kalkulierende einberechnen, und sie bedeutet im zwischenmenschlichen Verhalten "Mitverantwortlichkeit". Diesen Faktor übersieht Flem in seiner Rechnung. Dies macht ihn "inhuman" und wirkt sich als Verletzung der Lebensrechte anderer aus. Flem übersieht, daß gerade der wirtschaftliche Egoist den anderen braucht; Flem ge-braucht jeden anderen für das jeweils unmittelbar nächste materielle Ziel und "entsetzt" ihn dann aus dem "mitweltlichen" Zusammenhang mit ihm. De Spain muß Jefferson wegen des Skandals verlassen. Eula begeht in Scham vor der Öffentlichkeit und der eigenen Tochter Linda Selbstmord. Linda flüchtet sich nach Greenwich Village in New York in eine völlig anders geartete Wirklichkeit (s. 351).
Die Entsetzung dieser Personen aus dem mitweltlichen Umraum markiert den Höhepunkt des Daseins Flem Snopes'. Das Mansion Major De Spains wird von Flem als endgültiger Lebensraum

übernommen, ebenso wie die Bank, deren Direktor er jetzt ist:

> He had his bank and his money and his-self to be president of it....And he was going to have one of the biggest residences in the county or maybe Mississippi too when his carpenters got through with Manfred De Spains old home (347).

Im Unterschied zu Sutpen hat Flem sein Haus nicht gebaut, sondern als neuer Besitzer übernommen und ihm einen neuen "Anstrich" gegeben. Selbst bauen dagegen läßt er das Grabmal seiner durch ihn mittelbar zu Tode gebrachten Frau, das zum Monument seines Reichtums wird. Die Plakette mit dem Portrait seiner Frau auf dem Grabmal scheint zynische Groteske:[14]

> It was Flem that paid for it, first thought of it, planned and designed it, picked out what size and what was to be wrote on it - the face and the letters - and never once mentioned price...It was Flem. Because this too was a part of what he had come to Jefferson for and went through all he went through afterward to get it (349).

Am Höhepunkt - Ende von THE TOWN - bahnt sich die Niederlage an. Im dritten Teil der Trilogie, in THE MANSION[15] kehrt Mink Snopes nach Jefferson zurück, nachdem er insgesamt 28 Jahre im Zuchthaus "Parchman" durch die Mitwirkung seines Bruders Flem verbracht hat. Als er sich mit der Pistole in der Tasche dem Haus Flems nähert, versteht er sich als einer, der

> had come all the way to Parchman jest to return right around and go back home and kill Flem (51).

Vor dem Eintreten ins Haus, dargestellt im letzten "Buch" der Trilogie, das wie das erste "Flem" überschrieben ist, blickt er nochmals auf das Haus und ist jetzt entsprechend seiner "missionarischen" Funktion als Schicksalswerkzeug ohne Neid auf seinen Bruder:

> looking in fact at the vast white columned edifice with something like pride that someone named Snopes owned it; a complete and absolute unjealousy...(411).

Flem sitzt drinnen, so wie er in der Bank zu sitzen gewohnt ist, und wie er einst in Varners Laden gesessen hat: In der gegenständlichen Leblosigkeit scheint er identisch mit seinem Umraum:

> ...his cousin sitting in the swivel chair like in a bank or an office, with his feet propped against the chimney and his hat on,... looking not too different even though Mink hadn't seen him in forty years; a little changed of course ... the little bow tie might have been the same one he had been wearing forty years ago behind the counter in Varner's store, the shirt a white city shirt and the pants dark city pants and the shoes polished city shoes instead of farmer's brogans. But no different, really: not reading, just sitting..., his jaw moving faintly ... as if he were chewing (412/413).

Die Tochter Linda, die seit langem zurückgekehrt ist, aber taub ist, hört den Brudermörder nicht, was er seinerseits in seinen Plan einkalkuliert hat. Als der Mord geschehen ist, zeigt sie Mink den richtigen Ausgang, ohne ihn festzuhalten.

Flems Dasein hat nicht die Würde der heldischen Geschichtstragödie eines Thomas Sutpen, da es materialistisch und nicht idealistisch begründet ist. Dennoch kann man seinem Dasein nicht "Größe" absprechen. Größe im Sinne von Bedeutung, von sozial-ökonomischer Wirkung.

Diese Größe hat letztlich ihren Grund in der Entschiedenheit des Selbstverständnisses und der damit verbundenen Problematik. Darin sind die von mir bisher nachgezeichneten Daseinsformen und ihre Räume, Sutpens, Quentins und Flems übereinstimmend gekennzeichnet. Sie stehen mit Entschiedenheit auf der Seite des "Prinzips" - das sich bei Faulkner als inhuman erweist - "Geist", und gegen das Prinzip "Leben". Diese Entschiedenheit gibt den Daseinsräumen eine dramatische, aber eindeutige Ereignisstruktur, die dem Schema "Aufstieg-Ausbau und Sicherung des Erreichten- und Niedergang und Tod" folgt. Der geschichtliche Handlungsraum Sutpens beginnt mit dem Bewußtseinserwachen und der Formulierung des geschichtlichen Entwurfes. Er verändert und erweitert sich im Rahmen der Verwirklichungsversuche bis zum Ziel, dem Bau von Sutpen's Hundred; dann verfällt das Haus und sein Herr wird ermordet. Flems wirtschaftlicher Handlungsraum beginnt mit der Besetzung fremder Räume, er erweitert sich systematisch durch "Ursurpationen", erreicht seinen Höhepunkt in der "beherrschten" Stadt und dem Ausbau der Villa des abgelösten Bankpräsidenten; Flems Vereinsamung endet hier mit seinem gewaltsamen Tod. Der Daseinsraum

Quentins - unter der vorwiegend reflexiven Dominante ein "Denkraum" - folgt ereignismäßig einem ähnlichen Schema. Quentin beginnt mit der Erforschung des fremden geschichtlichen Daseins an den "Quellenorten", der eine konsequente Analyse im eigenen Studienraum folgt. Hier weitet er die Reflexion auf sein eigenes Dasein aus, die ihren Höhepunkt in der Konstruktion eines autonomen irrealen Raumes hat. Dem folgt eine Bestätigung der Absurdität der Welt in der Begegnung mit dem Raum und der konsequent destruktive Selbstmord.

4. Der durch Unentschiedenheit des Daseins problematisierte Raum (LIGHT IN AUGUST)

Im Gegensatz zu den vorher beschriebenen problematisierten Daseinsräumen ist der Daseinsraum von Joe Christmas, der Hauptfigur in LIGHT IN AUGUST (1932),[1] problematisiert gerade durch die Unentschiedenheit seines Bewußtseins selbst. In ihm sind Handlungswille, Reflexion und Kalkül zwar vorhanden, aber nichts davon wird im Lebensbezug dominierend. Mit großer Intensität drängen die unbewußten Lebensbedürfnisse auf Erfüllung. Aber mit derselben Intensität stoßen sie auf den Widerstand der "geistigen" Ansprüche des Bewußtseins. Joe Christmas bejaht einmal alles "Lebendige" in ihm gegenüber dem "Geistigen", dann wieder setzt er die geistigen Ansprüche gegen die eigenen Lebensbedürfnisse durch. Joes Dasein steht weder unter der Dominanz des Prinzips Geist noch unter der des Prinzips Leben. Die beiden Kräfte stehen allerdings nicht zueinander im Verhältnis des Ausgleichs sondern des permanenten Widerspruchs.

Die Unentschiedenheit des Selbstes verhindert bei Joe auch die Formulierung und Durchsetzung eines "Lebenszieles", wie dies bei einem Sutpen, Quentin Compson oder Flem Snopes der Fall war. Er ist sich vor dieser Möglichkeit selbst problematisch. Im Zentrum seines Daseinsraumes steht der "Mord" an der Frau als Ergebnis der Suche nach der "Entschiedenheit" selbst. Die Vergeblichkeit der Selbstsuche auf der Basis des psychischen Widerspruchs macht aus seinem Daseinsraum zwar ebenso einen dramatisierten Handlungsraum, der aber im gleichen Maße wie er "Suchraum" immer zugleich "Fluchtraum" ist.

Ebenso wie sich der antinomische Konflikt zwischen Geist und Leben in Joe zu einem "oszillierenden" Psychogramm zwischen Bewußtseinsforderungen und unbewußten vitalen Bedürfnissen gestaltet, so erhält sein Daseinsraum eine "oszillatorische" Struktur.[2] Er ist der Raum, in dem sich das sprunghafte Wechselspiel zwischen der Dominanz des patriarchalisch-ideologisch geprägten Ichs und der Dominanz des Triebes und Willens zum Ausleben vitaler, vor allem sexueller Bedürfnisse austrägt. Die geistige Lebensfeindlichkeit

ist daher auch Feindlichkeit gegenüber dem eigenen Körper. Sie überträgt sich auf die Beziehung zur Frau, wobei die grundsätzlich gleiche psychische Disposition der Frau zur beiderseitigen Vernichtung führen muß. Christmas ermordet die Frau Joanna Burden, er selbst wird gelyncht.

Ist Christmas die personale Einheit des archetypischen Widerspruchs, so kehren in seinem Dasein bzw. Daseinsraum die modalen Ausformungen dieses Widerspruchs wieder. Eine prinzipielle Identitätskette bildet sich: "Geist-Leben, Bewußt-Unbewußt, Bewußtheit-Bewußtlosigkeit, Gewissen-Triebhaftigkeit, Puritanismus - sexuelle Freizügigkeit, Askese - Exzeß, Mann-Frau, Weißer-Neger, fanatischer Haß - Leiden, Masse - Individuum, Erwachsener - Kind, Stadt - Natur, weißer Kollektivraum Jefferson - schwarzer Gemeinschaftsraum Mottstown, Hütte - Haus, Süd - Nord, dunkel - hell, schwarz - weiß, warm - kalt."

Das Dasein innerhalb der Personalstruktur und des gegenwärtigen Raum-Zeit-Ereignis-Kontinuums des Romans.

Bevor ich zur Beschreibung des Daseinsraumes Joes übergehe, möchte ich die Figur in den Zusammenhang des ganzen Romanes stellen. LIGHT IN AUGUST wird wesentlich von drei Ereignissträngen und den ihnen zentralen Personen getragen: Lena Grove, Gail Hightower, Joe Christmas. Sie stellen drei grundsätzliche Formen existentieller Beziehung zu dem Prinzip "Leben" dar. Lena Grove steht ganzheitlich im Lebensprozeß. Ihr Dasein ist mit dem Prinzip Leben identisch.[3] Sie folgt am Anfang des Romans auf einer langen Reise nach Jefferson ihrem Mann, damit die Familie bei der Geburt ihres Kindes "zusammen" sei. Lucas Burch selbst hält sich unter einem Decknamen versteckt. Lena trifft auf den christlichen Byron Bunch, der sich ihrer bis zur Geburt des Kindes annimmt und mit ihr die Reise in eine ungewisse Zukunft am Ende des Romans fortsetzt, nachdem es ihm nicht gelungen ist, den Vater des Kindes der Familie zurückzuführen.
Gail Hightower steht im Gegensatz zu Lena dem Leben entschieden distanziert gegenüber. Er lebt einseitig reflexiv mit seinen Vergangenheitstraumata - ähnlich wie Quentin.

Seine Frau, der er das Pfarramt in Jefferson verdankt, geht daran zugrunde. Seither kommt nur noch Byron Bunch zu ihm, mit dem er dessen Verhältnis zu Lena Grove analysiert und zugleich zu lösen versucht. Sein einziges lebendiges Engagement besteht darin, daß er für Lena Geburtshilfe leistet, was er dadurch wieder zunichte macht, daß er sich "heiliger" Werte willen weigert, ein falsches Alibi zu geben, um Joe Christmas das Leben zu retten. Joe wird in Hightowers eigenen Haus ermordet. Hightower selbst endet im narzistisch reflexiven Delirium.
Joe Christmas hat den extrem unentschiedenen Lebensbezug und steht bewußtseinsmäßig somit in der Mitte zwischen beiden Persönlichkeiten und zugleich thematisch zentral im Romangeschehen. Die aktuelle Verbindung des Lebens Lenas und Joes läuft über das Haus Gail Hightowers, in dessen Studienraum über beide gesprochen wird;es eröffnet sich daher von hier eine wichtige personale Erzählperspektive. Zugleich ist Hightowers Haus immer wieder der Ausgangspunkt Byron Bunchs für die Begegnungen mit Lena Grove. Und schließlich ist die Küche im Haus der Todesraum von Joe Christmas. Was also die Verknüpfung der drei Handlungsstränge bzw. Personendarstellung betrifft, so sind in diesem erzähltechnischen Sinne Gail Hightower und sein Haus zentral im Roman.

Erst in Kap. 5 wird Joe Christmas in das gegenwärtige Geschehen des Romans LIA eingeführt, das mit Lenas Flucht aus dem Elternhaus durchs Fenster, ihrer Reise nach Jefferson und dem Fortsetzen ihrer Reise nach den Ereignissen in Jefferson abgesteckt ist. Als Lena Grove gegen Mittag die Stadt erreicht (Ende von Kap. 1) brennt das Haus Joanna Burdens, die kurz nach Mitternacht desselben Tages von Christmas ermordet worden ist.

Das Feuer ist der dramatische Schlußakt einer ebenso dramatischen Ereigniskette. Er wird in der Darstellung vorweggenommen. Das vorher Geschehene wird zurückgreifend dargestellt. Kap. 5 nennt die Stationen des gegenwärtigen "nennbaren Raumes", der zeitlich bereits durchschritten ist. Der zeitliche Anteil dieses Daseinsabschnittes am gesamten gegenwärtigen Raum-Zeit-Ereignis-Kontinuum beträgt 24 Stunden

von Nachmitternacht bis Nachmitternacht, dem Zeitpunkt des Mordes. Der räumliche bzw. ereignismäßige Anteil ist abgesteckt durch Joes Verhalten vor der Tat: das Verlassen der Hütte, das nächtliche und frühmorgentliche wechselweise Schlafen und Umherirren im Naturraum und den Vorstadtdistrikten, schließlich das Eintreten in das Haus Joanna Burdens nach dem Mitternachtsglockenschlag (Ende von Kap. 5).

Am Ende von Kap. 12 (245 letzte Zeile unten) wird die gegenwärtige Raum-Zeit-Ereignis-Folge, nach einem breit angelegten Rückgriff auf den Daseinsraum Joes als Gedächtnisinhalt (Kap. 6 - 12), wiederaufgenommen. Christmas ist jetzt im Haus. Der Mord geschieht.
Der zeitliche Anteil des dargestellten Daseinsabschnittes nach dem Mord beträgt innerhalb der gesamten "gezählten Zeit" 11 Tage. Er umschreibt ereignismäßig die Flucht nach dem Mord Freitag nachts bis zur Ermordung Joes durch Percy Grimm am Montag abend (s. 388). Der Raum-Ereignis-Anteil ist beschrieben durch die Fahrt auf der Straße nach Jefferson im Auto des Liebespaares (Ende von Kap.12,247ff.),Joes Auftreten in der Negerkirche (Kap.14,281ff.) 20 Meilen außerhalb der Stadt, die Flucht über Straße und Land nach Mottstown (Ende von Kap.14,296f.),wo er gefangen und aus dem "barbershop" nach Jefferson überführt wird (Kap.15),hier der polizeilichen Gewalt entkommt, zur Negerhütte und schließlich zum Haus von Gail Hightower flieht, wo er ermordet wird.
Ich beschreibe im folgenden also den dramatischen Handlungsraum des unentschiedenen Daseins in seiner aktuellen Gegenwärtigkeit und seiner erinnerten Vergangenheit, wobei letzterer ersteren erklärt.

4. 1 Die oszillatorische Struktur des gegenwärtigen erzählten Raumes

4. 11 Die Räumlichkeiten der unentschlossenen "Flucht" in die Tat

Der oszillatorische Charakter des Daseinsraumes Joes eröffnet sich dem Leser bereits in der Darstellung der gelebten Räumlichkeiten, die den Daseinsabschnitt unmittelbar vor der Tat konstituieren.Der in diesem Abschnitt durchlaufene Raum spiegelt die Unentschlossenheit Joes wider, und zwar zunächst nur die Unentschlossenheit vor einer entscheidenden Tat. Der dramatische

Höhepunkt ist der Tatort.Der Weg zum Tatort scheint eine Art Flucht in die Tat entsprechend der Unentschlossenheit.Er ist dramatisiert durch die oszillatorische Abfolge prinzipiell gegensätzlicher Räumlichkeiten.Dies korrespondiert,vorausweisend, mit dem Weg "von der Tat in die Flucht".

Nachdem sich Joe nach einer Schlägerei mit seinem betrunkenen Kumpanen Brown beruhigt und sich eine Zigarette angezündet hat, gibt er sich der Atmosphäre der ärmlichen Hütte, des seinem "white-trash-Dasein" adäquaten Lebensraumes hin. Die ins Unbewußte abgesunkene Wirklichkeit seines bisherigen Lebens wird wiedererweckt. Sie erscheint in der Darstellung summarisch, punkthaft, fragmentarisch bildhaft gerafft:

> Then it seemed to him, sitting on the cot in the dark room, that he was hearing a myriad sounds of no greater volume - voices, murmurs, whispers: of trees, darkness, earth; people: his own voice; other voices evocative of names and times and places which he had been conscious of all his life without knowing it, which were his life...(91).

Die im Anschluß daran laut gesprochenen Worte "It's because she started praying over me,"(92) lassen ihn aus der Hütte treten und "ziehen" ihn in Richtung auf das Haus der Joanna Burden, den Lebensraum seines "alter-ego".[4]

Er erreicht das Haus, das durch einen Pfad mit der Hütte Joes verbunden ist, allerdings nur auf einem oszillatorischen Umweg. Unter dem Fenster ihres Schlafraumes entledigt er sich zunächst mit einem Rasiermesserschnitt seiner Unterkleidung und bietet seinen nackten Körper der Nachtkühle. Dann begibt er sich durch das Gartentor auf die Straße und in das hohe Spätsommergras:

> The dark air breathed upon him, breathed smoothly as the garment slipped down his legs, the cool mouth of darkness, the soft cool tongue ....He passed through the broken gate and stopped beside the road. The August weeds were thightall....The road ran before him. It was a little paler than the darkness of trees and earth (93/94).

Die beinahe sexuelle Hingabe an den Naturraum findet ihren Höhepunkt in einem protestartigen Akt von Exhibitionismus gegenüber einer Frau,die im Wagen vorüberfährt und die er prompt im grellen Scheinwerferlicht mit "white bastards"(94) beschimpft:

> He stood with his hands on his hips, naked, thighdeep in the dusty weeds, while the car came over the hills and approached, the lights full upon him. He watched

> his body grow white out of the darkness like a kodak print emerging from the liquid (94).

In dem exhibitionistischen Akt im Naturraum gegenüber der "weißen" Frau versteht er sich selbst also als Neger, obwohl er im grellen Scheinwerferlicht der Frau wiederum als weiß erscheinen muß. Hier deutet sich die oszillatorische Persönlichkeitsstruktur an, die allerdings erst im Rückgriff auf den Gedächtnisinhalt Joes voll offenbar wird. In der jetzigen Situation geht er den oszillatorischen Weg weiter. Er kehrt zum Haus Joannas zurück, zieht sich die Kleider an, hört in der Hütte dem Schnarchen seines Kumpanen zu, "the intervals filled with the myriad voices" (94). Der Aufenthalt wird ihm unerträglich und er begibt sich in den hundert Meter entfernten Pferdestall, der bei Faulkner bekanntlich ein repräsentatives Korrelat des transpersonal männlichen Prinzips darstellt.[5] Eintretend denkt Joe:

> 'Why in hell do I want to smell horses?' Then he said, fumbling: "It's because they are not women. Even a mare horse is a kind of man" (95).

Er schläft hier zwei Stunden bis zum Tagesanbruch, kehrt wieder zur Hütte zurück. Dann begibt er sich mit Rasiermesser, Pinsel und Seife und einem Lesemagazin in die lebendige Naturlandschaft, die bei Faulkner wesentlich bestimmt ist durch Vögel, Wiese, Wald und Quelle:

> When he left the cabin it was quite light. The birds were in full chorus....He went on past the stable and entered the pasture beyond it....At the end of the pasture woods began....After a while he came to a small valley in which a spring rose...(96).

Er schläft hier länger als im Stall, rasiert sich an der Quelle, kehrt zur Straße zurück, die ihn zu einem Laden führt, wo er sich etwas zu essen kauft. Darauf frühstückt er an der Quelle unter einem Baum, liest das Magazin,

> like a man walking along a street might count the cracks in the pavement, to the last and final page, the last and final word (97/98).

Bevor er sich aus dem Naturraum in die Stadt begibt, betrinkt er sich mit Whiskey, den er an einer bestimmten Stelle vergraben hat und dessen Geruch die Sommeratmosphäre des Naturraums durchzieht. Aus der Einsamkeit des Naturraumes, dessen natürliche Gestimmtheit von Joe selbst durchbrochen

wird, indem er eine unnatürliche Gegenständlichkeit - Rasierwasser, Seifenschaum, Whiskey, Magazin - hineinträgt, wandert er in den weißen Stadtteil der Stadt, dem der Natur entgegengesetzten Kulturraum. Um 19 Uhr ist er im Restaurant, um 21 Uhr steht er vor dem Friseurgeschäft und sieht durch die Scheibe seinen Kumpanen Brown drinnen sitzen. Um 21 Uhr 3o durchläuft er das "weiße" Wohnviertel der Stadt in Richtung Freedman Town. Von dem von der Zivilisation bestimmten Kulturraum der Weißen gelangt er damit in den ekstatich gestimmten schwarzen gemeinschaftlichen "Lebens-Raum".[6]

> He went on, passing still between the homes of white people, from street lamp to street lamp,... and before he knew it he was in Freedman Town, surrounded by the summer smell and the summer voices of invisible Negroes ....talking, laughing, in a language not his (99).

Hier verliert sich sein Bewußtsein unter dem rauschhaften Eindruck des durch sexuelle Sinnlichkeit bzw. die transpersonale Weiblichkeit bestimmten "schwarzen" Gemeinschaftsraumes, und löst sich halluzinatorisch auf (1oo oben).

Doch Joe flieht die Situation und rennt zurück in den sinngemäß und atmosphärisch gegensätzlich bestimmten weißen Stadtteil, wo er wieder zum Bewußtsein kommt:

> He stopped here, panting, glaring, his heart thudding as if it could not or would not yet believe that the air now was the cold hard air of white people (1oo).

Sodann folgt er wiederum der Straße über die Eisenbahnlinie und geht in den bewaldeten Naturraum zurück:

> beyond the tracks woods began. But he found the path unerringly. It mounted, among the trees (1o1).

Vom Hügel eröffnet sich ihm als panoramahafter Anschauungsraum die nächtliche Stadt, wobei nur der "weiße" Teil sichtbar ist, da dort die Lichter brennen, während der "schwarze" Teil völlig im Dunkel liegt:

> He could see...the far bright rampart of the town itself, and in the angle between the black pit from which he had fled with drumming heart and glaring lips. No light came from it, from here no breath, no odor. It just lay there, black, impenetrable, in its garland of Augusttremulous lights (1o1).

Danach begegnet er wiederum einer Negergruppe mit Frauen. Der Neger spricht ihn mit "white man" an. Joe distanziert sich innerlich von der Begegnung:

> For a moment longer the two heads, the light and the dark, seemed to hang suspended in the darkness, breathing upon one another. Then the Negroe's head seemed to float away... "Bitches!" he said, quite loud. "Sons of bitches!"(102)

Um 23 Uhr schließlich sitzt Joe am Vorgartentor des Hauses Joannas. Der Geist ist inaktiv, die Stimmen der Vergangenheit tauchen nicht mehr auf wie in der Hütte, bevor Joe aufgebrochen war. Aber als es zwölf schlägt, geht Joe ohne weiteres auf das Haus zu:

> He was not thinking at all now; thinking had not begun now; the voices had not begun now either. He just sat there, not moving, until after a while he heard the clock two miles away strike twelve. Then he rose and moved toward the house .... He didn't think even then Something is going to happen. Something is going to happen to me (103).

Die oppositionelle Reihung der von Joe durchlaufenen Räumlichkeiten weist bereits auf die oszillatorische Tiefenstruktur des gesamten Daseinsraumes.
Nicht nur ist die Hütte Joes repräsentativ für das unentschiedene Selbst vor der Tat, auch der "Zick-Zack-Weg" Joes umschreibt bereits das oszillatorische Verhältnis zwischen den Prinzipien Bewußt - Unbewußt, Geist und Leben, die auf der Oberfläche in den "white-black" und "light-dark" Oppositionen erscheinen.
Die gelebten Räumlichkeiten "horse stable", "gasoline pump", "restaurant","barber shop", "white people section" ordnen sich dementsprechend dem geist-männlichen Komplex der Tiefenstruktur, "the weeds", "the pasture", "Freedman Town", "woods beyond the track" dem transpersonal weiblichen Lebenskomplex zu.

4. 12 Der existentielle Eigenraum des unentschiedenen Daseins und das Sinnbild der Unentschiedenheit und ihrer Aspekte (Entfremdung, "Farblosigkeit", Einsamkeit, Heimatlosigkeit): die Straße

Die Erscheinungsformen der Straße ("street, road, path") bilden die Verbindungslinien im formalen Oszillationsdiagramm, in dem man sich die gelebten Räumlichkeiten als Punkte eingetragen denken muß. Das Oszillationsdiagramm ist die Formalkurve des unentschiedenen Daseins.
Als gelebter Eigenraum enthält die Straße gerade wegen der widersprüchlichen Seelenstruktur das Paradox der "Entfremdung". Die Unentschiedenheit von Joes Dasein bringt es mit sich, daß Joe weder im Naturraum noch im Kulturraum einen ihm adäquaten Eigenraum findet, den er sich selbst zum Lebensraum gestalten könnte. Er kann im Kulturraum als Geschichtsraum daher nie Geschichtsträger werden, so wie es Sutpen mit aller Konsequenz wurde. Die vitalen Lebensäußerungen verhindern den geistigen Entwurf und seine konsequente Verwirklichung. Joe wird auch in dem Kulturraum als Wirtschaftsraum keine Rolle spielen, da seine Vitalität das konsequente Kalkül verhindert. Er wird daher kein Flem Snopes. Er wird aber auch kein Quentin Compson, kein Analytiker von der konsequenten Schärfe Quentins, der als Kommentator eines niedergegangenen Geschichtsraums zum Ausdrucksträger einer Geschichtsepoche wird. Joe ist nur Ausdrucksträger einer widersprüchlichen Psyche.
Im Sinne des mitweltlichen Bezugs bedeuten die existentielle Unentschiedenheit Joes bzw. seine Entfremdung die völlige Isoliertheit und Einsamkeit[7] gegenüber seinen Mitmenschen.[8] Christmas ist weder echtes integriertes Mitglied des weißen noch Mitglied des schwarzen Gemeinschaftsraumes. Eines der Zeichen dafür ist die "Farblosigkeit" seiner Haut. Christmas weiß tatsächlich von sich selbst nicht, ob er Weißer oder Neger ist. Diese mitweltliche bzw. rassische Entfremdung ist symptomatisch für die Entfremdung vom eigenen Selbst,[9] das sich nicht zu bestimmen weiß, sich aber ständig zu bestimmen sucht.[10] Dem entsprechen das Aufsuchen und das Verlassen immer anderer Räumlichkeiten, dem entspricht

der Zwang zur permanenten Bewegung, zum endlosen und unsteten Wandern auf der Straße.

Die existentielle Unentschiedenheit bezieht sich ebenso auf einen Freiheitsbegriff, der im Zusammenhang mit Joes Dasein nur als eine Form "determinierter Wahlfreiheit" verstanden werden kann. Joes Bewußtsein ist in der Weise vorbestimmt, daß er sich weder des sozial-ökonomischen Milieus und seiner Räumlichkeiten auf der Basis eines autonomen Entwurfes entledigen kann - so etwa wie dies Sutpen vermochte -; noch vermag er es, persönliche Freiheit in der Hingabe an die unbewußten Lebensphänomene zu finden, indem er die entsprechend widersprüchlichen Geistesinhalte, die patriarchalisch "eingeimpft" sind, widerlegt. Joe hat nur die Freiheit der situationsbedingten Entscheidung "für" das jeweils widersprechende Prinzip. Wenn er "lebt", will er sofort das, was mit dem Lebensprinzip zusammenhängt, bewußt verneinen, wenn er sich "geistig" bestimmt glaubt, will er "leben" bis zum Exzeß.[11]

4. 13 "Determinierte Wahlfreiheit" und die Dialektik zwischen naturalistischer und"direkt setzender" Darstellung des Raumes

Das Paradox der "determinierten Wahlfreiheit" erscheint auch in der Darstellung des Raumes. Für die Szenen, in denen die geistige Bestimmtheit im Sinne von patriarchalischer Ideologisierung bzw. sozialökonomische Determiniertheit die Situation bzw. den gelebten Raum "mitbestimmt", tendiert der Erzähler zu realistisch-naturalistischer Detailschilderung mit Elementen des Menschenunwürdigen, Gemeinen und Gewalttätigen. Dies bezieht sich vor allem auf Räumlichkeiten der Stadt, "places ... where a man may go but a boy ... may not." (152). (Vgl. dazu die Schilderung des Waisenhauses (104), des Kneipenmilieus (151ff.), der Tanzlokalszene (179) und der Hinterzimmerprügelei (188 - 191)).- Die Beschreibung des Naturraumes bzw. des "schwarzen"Gemeinschaftsraumes zeigt dagegen die Tendenz zur Darstellung subjektiv freier Umdeutung des Realen durch die Person, nachdem die Gestimmtheit des jeweiligen Raumes die Person erfaßt hat

und ihr als "Bestimmtheit" bewußt wird. Eben dieses Bewußtsein verneint aber die Freiheit der Gestimmtheit und setzt dagegen die Freiheit des Bewußtseins selbst, die Realität umzudeuten. Die Freiheit dieses Bewußtseins ist eine Pseudofreiheit, weil sich seine Inhalte, die in den gestimmten Raum hineingetragen werden, aus dem Konflikt zwischen Bewußtem und Unbewußtem, geistigen Inhalten und emotionalen Triebaffekten ergeben. Die Determiniertheit kann so in den Naturraum mithineingetragen werden; naturalistische Elemente verbinden sich in der Darstellung mit der "direkten Setzung" als der Darstellungsform des unmittelbaren subjektiv umdeutenden Raumbegreifens: Das Häßliche und das Schöne verbinden sich in der sexuellen Halluzinose:

> In the notseeing and the hardknowing as though in a cave he seemed to see a diminishing row of suavely shaped urns in moonlight, blanched. And not one was perfect. Each one was cracked and from each crack there issued something liquid, deathcolored, and foul. He touched a tree, leaning his propped arms against it, seeing the ranked and moonlit urns. He vomited (165).

4.14 Die Metaphorisierung des gegenständlichen Raumes durch den interpretierenden Erzähler

Der Erzähler beschreibt nicht nur die Begegnung Joes mit dem realen Raum, er interpretiert sie darüberhinaus. In der Interpretation wird er auch als überpersonaler Erzähler spürbar.
Er interpretiert durch "Metaphorisierung"[12] des unentschiedenen Daseins und seiner Implikationen. An die Stelle der "direkten Setzung" tritt die indirekte distanzierende Metapher oder der Vergleich für Joes einsame Verlorenheit[13]:

> Nothing can look quite as lonely as a big man going along an empty street. Yet though he was not large, not tall, he contrived somehow to look more lonely than a lone telephone pole in the middle of a desert. In the wide, empty, shadow brooded street he looked like a phantom, a spirit, strayed out of its own world, and lost (99).

Das zentrale Bild, das immer wieder umspielt wird, ist die "Straße". Als gelebter Eigenraum des unentschiedenen Daseins wird sie zusätzlich zur Metapher dieses Lebens, das einsam vorwärtsschreitend seine Tage zählt, bis zum letzten Ende,

> like a man walking along a street might count the cracks in the pavement, to the last and final page, the last and final word (97/98).

4. 2 Der oszillatorische Daseinsraum als Gedächtnisinhalt - Re-präsentation durch assoziative Raum-Zeit-Ereignis-Sukzession (280)

Wenn in Kap. 5 (91) Joes Leben summarisch fragmentarisch gerafft in Joes Bewußtseinsstrom zusammenfließt, so eröffnet Kap. 6 - 12 den ins Unter- und Vorbewußte abgesunkenen Daseinsinhalt in seiner ganzen Breite, soweit er bereits Vergangenheit ist.

Ein überpersonaler Erzähler leistet dabei das, was ein reflexiver Quentin Compson selbst im inneren Monolog leistet, nämlich die Reproduktion des Vergessenen. Der Erzähler scheint zur bewußten Erfahrung zu ordnen, was als vorbewußter Bestand in Joes Gedächtnis gespeichert ist. Daher beginnt es:

> Memory believes before knowing remembers. Believes longer than recollects, longer than knowing even wonders....(104).

Der Geschichte als Gedächtnisinhalt ist eine eigene Raum-Zeit-Folge unterlegt. Die gelebten Räumlichkeiten sind in der Erinnerung ohne Widerspruch mit der Zeitkoordinate assoziiert. Der erinnernde Joe hat - bzw. der Erzähler eröffnet dem Leser - ein "logisches" Raum-Zeit-Bewußtsein. Die gelebten Räumlichkeiten, die daseinskonstitutiv sind, werden daher entsprechend sukzessiv verbunden. Sie werden nicht wie bei der Reproduktion des eigenen Daseinsraums Quentins mit den gegenwärtigen gelebten Räumlichkeiten diskursiv assoziiert, wodurch der Daseinsraum fragmentarisch zusammengesetzt repräsentiert wurde. Das räumliche Verbindungselement sind die Straßen, entlang denen Christmas gewandert ist. Der jeweilige Zeitkoeffizient (z. B. "He was

just eight then" (136)) ist der verbindende zeitliche "Faden" der Geschichte.

4. 21 Der oszillatorische Milieuraum und seine determinierenden Räumlichkeiten: Waisenhaus, Korridor, "hinter dem Vorhang"

Die Erinnerung beginnt mit der bildhaften Vorstellung des "Korridor" - eine Modifikation des Straßen-Image -, an den sich bestimmte Erlebnisse und Ereignisse knüpfen. Er hat die Qualität eines Gefängnisses und steht für das an seiner Beschränkung leidende Dasein. Es ist ein Milieuraum mit den naturalistischen Details des Häßlichen, in das das reine Sein des Kindes geworfen erscheint. Ins naturalistische Detail ist das Leiden des kindlichen Subjekts bereits expressionistisch hineinprojiziert:

> Knows remembers believes a corridor in a big long garbled cold echoing building of dark red brick soot-bleakened by more chimneys than its own,...surrounded by smoking factory purlieus and enclosed by a ten foot steel- and -wire fence like a penitentiary or a zoo, where in random erratic surges, with sparrowlike, childtrebling orphans in identical and uniform blue denim in and out of remembering but in knowing constant as the bleak walls, the bleak windows where in rain soot from the yearly adjacenting chimneys streaked like black tears (104).

Die Trostlosigkeit des Waisenhauses macht das Kinderdasein Joes zum Schattendasein:

> In the quiet and empty corridor,... he was like a shadow (104).

Der Beschränktheit widersetzen sich die vitalen Kräfte. Christmas läuft gemäß der Erinnerung entlang dem Korridor, schleicht, dank seines "Schattendaseins" ungesehen, ins Zimmer der Diätmedizinerin und hinter den Vorhang, wo er sich sicher weiß. Dort ißt er mit sinnlichem Vergnügen Zahnpasta:

> On that first day when he discovered the toothpaste in her room he had gone directly there, who had never heard of toothpaste either, as if he already knew that she would possess something of that nature and he would find it (105).

Das triebhafte vitale Unterbewußtsein führt ihn in das Zimmer der "Frau" in instinktiver Erwartung nach Trieberfüllung. Tatsächlich beobachtet er, hinter dem Vorhang kauernd und Zahnpasta essend, den Sexualakt zwischen der Frau und einem Assistenzarzt. Beide Szenen sind getrennt durch den Vorhang, der auch die jeweiligen Modalitäten von kindlicher und erwachsener Trieberfüllung auseinanderhält. Der Vorhang verhängt die Kleider der Frau, in denen sich Christmas versteckt:

> He squatted among soft womansmelling garments and the shoes. He saw by feel alone now the ruined, once cylindrical tube. By taste and not seeling he contemplated the cool invisible worm as it coiled onto his finger and smeared sharp ... and sweet, into his mouth. ... He began to sweat (106) .... In the rife pinkwomansmelling obscurity behind the curtain he squatted, pinkfoamed, listening to his insides... (106).

Als die Frau den Vorhang zurückreißt, bricht auf das Kind traumatisch die Erwachsenenwelt ein. Die Determination durch die aggressive Mitwelt setzt ein:

> You little rat! Spying on me! You little nigger bastard! (107).

Damit wird das, was Christmas hinter dem Vorhang tut, zum Verbotenen und zugleich mit dem Begriff "nigger" verbunden. Die versuchte eigenständige Freisetzung von Triebbedürfnissen wird unterdrückt. Die bisher einzige und echte Lebensäußerung wird dem Kind bzw. seinem erwachenden Bewußtsein als eine negative dargestellt. Die Zeichen für einen oszillatorischen Daseinsraum auf der Basis der Opposition "Geist-Leben" sind gesetzt.

4. 22 Der oszillatorische Initiationsraum und seine ritualisierten Räumlichkeiten

Die ideologische Prägung eines lebensverneinenden Bewußtseins wird systematisch durch patriarchalische Erziehung geleistet. Zunächst ist es der Pförtner des Waisenhauses, der Christmas aus dem Waisenhaus entführt, weil er ihn dem "sündigen" Einfluß der Frau und ihrer räumlichen Umgebung entziehen will. Er sucht seinerseits das Zimmer der Frau auf, das für ihn Inbegriff des sündhaften, weil sexuell-weiblichen Prinzips ist, was für Christmas ursprünglich Ort der Trieberfüllung gewesen ist:

> He [the janitor] began to look about the womanroom as if he had never seen one before: the close room, warm, littered, womanpinksmelling. "Womanfilth", he said. "Before the face of God" (115).

Mit der Entführung trennt er Christmas vom Lebensbereich. Christmas steht zum ersten Mal in der Kälte der Straße:

> The door opened, inyawned. The fresh cold air rushed in, and light from the lamps along the street; he could see the lights and the blank factory walls .... Against the street light the steel fence was like a parade of starved soldiers.... They did not have to wait long for the streetcar (121).

Er wird in derselben Straßenbahn von der Polizei wieder zurückgebracht: "Then he was home again" (123).

Der Calvinist McEachern löst den "Janitor" funktional ab. Er wird Stiefvater, der Joe adoptiert und zu sich mit nach Hause nimmt. Joe geht wieder die Straße, begleitet von der Eiseskälte eines Dezembertages:

> ...on the seat of a light buggy jolting through the December twillight up a frozen and rutted lane (125).

Es beginnt die Zeit der systematischen Initiation des jungen Menschen in die vorgegebene mitweltliche Realität,

und zwar unter dem Vorzeichen des bereits im Waisenhaus angelegten inneren Konfliktes zwischen "geistigem" Sollen und "lebendigem" Wollen. Mit der Initiation beginnt auch das oszillatorische Dasein. Ich möchte daher auch von einem oszillatorischen Initiationsraum sprechen. Joe durchschreitet daher zwei gegensätzliche Initiationsräumlichkeiten, nämlich diejenige, in der sein Bewußtsein ideologisch geformt wird, und jene Räumlichkeit, in der im Zeichen des so vorbestimmten Bewußtseins die sexuelle Reifung erfolgt. Beide Initiationsräumlichkeiten sind auf ihre besondere Weise ritualisiert.[14]

4. 221 Die Räumlichkeit der sozial-ideologischen Initiation: das Calvinistenhaus

Die ideologische Bewußtseinsprägung erfolgt auf der Grundlage calvinistischer Denkprinzipien, die repräsentativ für die kollektive Ideologie des Südens bzw. der Stadt Jefferson gelten können. Als Christmas und McEachern das Haus erreicht haben, stellt McEachern kurz das Programm seiner Erziehung auf, mit dessen Inhalt Christmas zunächst nichts anzufangen weiß:

> "I said, there is your home ....You will find food and shelter and the care of Christian people .... And the work ... that will keep you out of mischief. For I will have you learn soon that the two abominations are sloth and idle thinking, the two virtues are work and the fear of God.... He [Christmas] had neither ever worked nor feared God. He knew less about God than about work (126).

Neben Beten und Arbeiten wird ihm Besitzbewußtsein anerzogen, ebenso metaphysisch begründet:

> ...To teach you the responsibility of possessing, owning, ownership. The responsibility of the owner to that which he owns under God's sufferance. To teach you foresight and aggrandisement...(142).

Die Alltäglichkeit in dem neuen Lebensraum besteht nun darin, von McEachern dieses Wissen "eingebleut" zu bekommen. Der Lebensraum wird Initiationsraum der Mannwerdung:

> And memory knows this; twenty years later memory is still to believe On this day I became a man (128).

Die Initiationsräumlichkeit trägt die typisch transpersonal geist-männlichen Bestimmungen religiöser Prägung: asketisch

strenge Einrichtung, sauber, geordnet. Anschauliche Interieurzeichnung vermittelt der Raum als "erzählter Raum":

> The clean, spartan room was redolent of Sunday....The boy sat in a straight chair beside the table on which was a nickel lamp and an enormous Bible with brass clasps and hinges and a brass lock. He wore a clean white shirt without a collar ... Upon the table, facing him and open, lay a Presbyterian catechism (128).

Als Christmas sein Lernsoll nicht erfüllt hat, gehen beide in den Pferdestall. Der Bewußtseinsprozeß wird ritualisiert in dem dem geist-männlichen Prinzip adäquaten Ritualraum, dem Pferdestall:

> McEachern took from the wall the harness strap... It was clean, like the shoes, and it smelled like the man smelled: an odor of clean hard virile living leather(13o).

Die Schläge sind nicht irrationaler Zornesausbruch eines gereizten Vaters, sondern bewußtes Edukationszeremoniell:

> McEachern began to strike methodically, with low and deliberate force, still without heat or anger....He struck ten times (131).

McEachern schlägt Christmas bewußtlos. Nachdem er wieder zu sich gekommen ist, knien beide vor dem Bett Joes, gleichsam ein Rechtfertigungsakt des Züchtigungsrituals:

> ...the boy, watching with the amazeless interest of a child, saw the man kneel slowly and heavily beside the bed. "Kneel down", McEachern said. The boy knelt; the two of them knelt in the close, twilit room: the small figure in cutdown underwear, the ruthless man who had never known either pity or doubt....He asked that he be forgiven for tresspass against the Sabbath...He asked that the sin of disobedience be forgiven him /-Christmas_7 (133).

Die Negation des Lebensprinzips ist begleitet von asketischer Körperverachtung, die zugleich Ausdruck der Männlichkeit ist. Die Körperverachtung ist wiederum begleitet von der Verachtung der "Frau" im transpersonalen Sinne, die bei Faulkner immer Ernährerin und Lebenserhalterin ist. Christmas wirft das Essen zu Boden, das ihm seine Stiefmutter ausdrücklich aus eigenem Antrieb und nicht auf Befehl ihres Mannes bringt (s. 135). Eine Stunde später siegt wieder der animalische Lebenstrieb:

> he rose from the bed... and knelt in the corner..., and above the outraged food kneeling, with his hands ate, like a savage, like a dog (136).

4. 222 Die Räumlichkeit der sexuellen Initiation: die Weidehütte

Dieser Lebenstrieb führt Christmas 14-jährig auch in die Räumlichkeit der sexuellen Initiation. Sie wird unter der Voraussetzung patriarchalisch calvinistischer Bestimmtheit - "He saw girls only at church, on Sunday. They were associated with Sunday and with church" (160/161) - zu einer "De-nitiation",[15] also einer Initation "weg von" den Lebensphänomenen Sexualität und Frau.

Zunächst geht Joe, dem Trieb folgend, zur Hütte, wo sich ein Negermädchen fünf versammelten jungen Burschen hingibt, die sich außerhalb der Hütte in der Reihe anstellen. Christmas betritt die Hütte:

> Perhaps he did not even think of it as a sin until he thought of the man who would be waiting for him at home, since to fourteen the paramount sin would be to be publicly convicted of virginity (136/137).

In dieser Räumlichkeit werden jene sexuell-sinnlichen Erfahrungswerte assoziativ wiedererweckt, die tiefenstrukturell in den Lebenskomplex gehören: "toothpaste", "womansmelling", "Negro". Der Geist negiert sie jetzt von sich aus. Das Mannesbewußtsein ist selbst ideologisiert. Es macht Christmas zum aggressiven Feind der Frau. Die Aggression gegen die Frau ist zugleich Ausdruck der Angst vor der Frau und den unbewußten Lebensäußerungen, die sie verkörpert. Die Angst vor ihr ist die Angst des "männlichen" Bewußtseins, im "Unbewußten" zu versinken. In der Angst vor der Frau erscheint immer die "dunkle Abgrundmetaphorik":

> He entered the shed. It was dark .... There was something in him trying to get out, like when he had used to think of toothpaste ... smelling the woman, smelling the Negro all at once ....Then it seemed to him that he could see her - something prone abject;... he seemed to look down into a black well and at the bottom saw two glints like reflections of dead stars.... He kicked her hard,... hitting at her with wide, wild blows,... feeling her flesh anyway, enclosed by the womanshenegro and the haste (137).

Die anderen schlagen Joe zusammen, da sie ihren "Kopulationspartner" schützen wollen und Joes Handlungsweise nicht verstehen:

> But none of them knew why he had fought. And he could not have told them (138).

Als die Jungen später über den Monatszyklus der Frau sprechen, negiert er dieses Lebensphänomen in einem bewußten selbstauferlegten Ritual. Dies ist der Ansatz einer Realitätsflucht des Geistes, wie sie konsequent nur ein Quentin Compson durchgeführt hat. Joes spezifische Tragik besteht gerade darin, daß er weniger reflexiv, aber zugleich von extremer Vitalität ist. Sein Ritual ist kein rein formaler Akt - wie der Inzest Quentins mit seiner Schwester - sondern ein lebendiges Blutopfer:

> ... he shot a sheep .... Then he knelt, his hands in the yet warm blood of the dying beast....He did not forget what the boy had told him. He just accepted it ....It was as if he said, illogically and desperately calm All right. It is so, then. But not to me. Not in my life and my love (161/162).

Das geist-männliche Bewußtsein denkt sich frei und verachtet die animalisch-lebendigen Bindungen. Doch ist gerade dieses Bewußtsein heteronom bestimmt durch den Vater. So zeigt Joe sowohl in der Begegnung mit der Frau als Sexualobjekt und als helfender Ernährerin handgreifliche Aggressionen:

> It was the woman: that soft kindness which he believed himself doomed to be forever victim of and which he hated worse than he did the hard and ruthless justice of men...(147).

Der mehrwissende Erzähler weiß, daß dem Bewußtsein Joes die Lebensphänomene widersprechen. Der reale Raum ("space") bezeichnet etwas, das wie die lebendige Körperhaftigkeit für den Geist ein Gefängnis ist:

> He felt like an eagle: hard, sufficient, potent, remorseless, strong. But that passed, though he did not then know that, like the eagle, his own flesh as well as all space was still a cage (140).

4. 223 Der gesellschaftliche De-nitiationsraum: die Stadt

Ebenso wenig wie Joe sich der Begegnung mit der Frau öffnet, so mißlingt ihm auch die Integration in die Gesellschaft. Der Raum der Begegnung mit dem Gesellschaftskollektiv wird entsprechend zu einem Denitiationsraum.

Die Stadt selbst manifestiert sich als Antinomie zwischen Geist und Leben, zwischen puritanistischem Anspruch und

Wirklichkeitserfahrung. Die ideellen Bestandteile der Ideologie sind bereits praktisch pervertiert. Das Symptom dieser Tatsache im Zusammenhang mit der Beziehung der Geschlechter untereinander ist die Prostitution.
Im Widerspruch zwischen Abgestoßensein von der vitalen Sexualität der Frau - gerade wegen der puritanistischen Bewußtseinsprägung durch den Vater - und dennoch Hingezogensein in lebendigem Triebverlangen, entwickelt sich Joe Christmas zum idealistischen Helden. Er will gegen den Willen des Vaters und aus dem gesellschaftlichen Sumpf der Prostitution die "reine Jungfrau heimholen". Doch die pervertierte Gesellschaft und die in sie integrierte "Jungfrau" "verstoßen" ihn. Das oszillatorische Strukturprinzip seines Daseinsraumes bleibt erhalten.

Der Vater führt Christmas selbst in die Stadt. Sie begegnet Christmas bei dieser Einführung in ihrer ganzen geist-männlichen Bestimmtheit sowohl in bezug auf Atmosphäre wie "belebter" Gegenständlichkeit:

> Even in midnight there were many men about the streets. The whole air of the place was masculine, transient: a population even whose husbands were at home only at intervals ... - a population of men who led esoteric lives whose actual scenes were removed and whose intermittent presence was pandered to like that of patrons in a theatre (151).

Jedoch trifft er hier das Mädchen, in das er sich mit puristischem Idealismus verliebt und das sein lebendiges Triebverlangen anspricht.
Er verläßt nun regelmäßig heimlich das Vaterhaus und geht zur Stadt. Das wiederauftauchende Bild der Straße ist jetzt verbunden mit dem Bild des Mondes, dem weiblichen Archetyp:

> The lane went straight beneath the moon, bordered on each side by trees whose shadowed branches lay thick and sharp as black paint upon the mild dust (149).

Als Idealist aber macht er sich dort, wo er die Jungfrau sucht, nämlich in der pervertierten Männergesellschaft, lächerlich. Mit seinen naiven Annäherungsversuchen erntet er nur das Gelächter der Männer. Das Ergebnis ist, daß er bald wieder auf der Straße steht:

> ... in the street, sweating the half dollar ....
> He walked in laughter. He had passed through the door upon it, upon the laughing of the men. It swept and carried him along the street (160).

Am vereinbarten Treffpunkt an einer Straßenecke der Stadt zerbricht auch das Idealbild der Geliebten: Alte Traumata tauchen wieder auf:

> He had forgot about the shot sheep....With the slain sheep he had bought immunity from it for too long now for it to be alive. So he could not understand first what she was trying to tell him. They stood at the corner. It was the edge of the town, where the street became a road ....She said, "Listen. I'm sick tonight" (163).

Im Widerspruch der Gefühle entfernt sich Joe, der Schatten seiner selbst, der er bereits im Waisenhaus gewesen war:

> As he faded on down the road, the shape, the shadow, she believed that he was running (164).

Unentschieden läuft er weder nach Hause, den patriarchalichen Lebensraum, noch zurück in die Stadt, wo er nur ausgelacht werden kann. Er läuft in den Naturraum, das "sanctuary" des Schockierten.

Hier versucht er - wie damals Sutpen - sein inneres Gleichgewicht wiederzufinden:

> ... taking him farther yet from home, from the house five miles away which he had left by climbing from a window and which he had not yet planned any way of reentering. He went on down the road ... and sprang over a fence, into plowed earth. Something was growing in the furrows. Beyond were woods, trees. He reached the woods and entered ... the quiet ...invisible (165).

Seine Vitalität führt ihn in den Naturraum, indem er die Barriere, die Grenze ("fence") zu den für ihn problematischen Räumlichkeiten überspringt. Er trägt aber die ihm eigene Problematik in den Naturraum hinein. Er isoliert halluzinatorisch die sexuellen zyklischen Lebensäußerungen der Frau im Bild der "auslaufenden" Urnen im Nachtdunkel. Diese Bildvorstellung erzeugt aber bei dem idealistischen Bewußtseinsträger Ekel. Naturalistische Elemente verbinden sich mit "direkter Setzung" in der Darstellung des Naturraumes.[16]

Joe überwindet sich wieder und trifft sich zwei Nächte pro Woche mit dem Mädchen in deren Wohn- und Schlafzimmer in der Stadt, indem er zwischen dem väterlichen Haus und dem Lebensraum des Mädchens hin- und herpendelt. Er erkennt die Lebensäußerungen der Frau vorübergehend an:

> She told him about the sickness of the first night.

> It did not shock him now. Like the nakedness and the physical shape, it was like something which had never happened or existed before (171).

Im Liebesraum identifiziert er sich mit dem Prinzip Leben und zugleich zum ersten Mal mit dem "schwarzen" Dasein. Er bekennt dem Mädchen: "I got some nigger blood in me" (171).

Dem jetzt überwundenen sexuellen Schock aber folgt ein zweiter: Die Geliebte "gehört" ihm nicht allein:

> He knew that there was a man in the room with her (172/173).

Es wiederholt sich die handgreifliche Aggression des enttäuschten Idealisten:

> He struck her, without warning, feeling her flesh (173).

Schlagartig erhellt sich ihm das Restaurant als Inbegriff der Perversion einer idealen Mann-Frau-Beziehung. Joe sieht seine Geliebte als Sexualobjekt aller Männer:

> He could see now what he discovered that he had known all the time: the idle men in the restaurant, with their cigarettes bobbing as they spoke to her in passing, and she going back and forth, constant, downlooking, and abject. Listening to her voice, he seemed to smell the odorreak of all anonymous men above dirt (173).

Das Bewußtsein entdeckt das Häßliche als Tatsache und zugleich die Notwendigkeit, sich Tatsachen zu beugen. Joes Dasein erscheint wieder unter dem Aspekt der Determiniertheit, der dargestellte Raum als naturalistischer. Joe akzeptiert ihn. Er mischt sich unter die Männer und teilt ihre Gemeinheiten, er trinkt mit ihnen und nennt die Geliebte fortan "his whore" (174).

McEachern, der Verdacht geschöpft hat, reitet Joe auf der Straße zur Stadt nach. Der Tanzsaal, wo der Vater den Sohn stellt, um ihn der "Jezebel" (178) zu entreißen, wird zum Ort der Vatertötung. Durch den Akt macht sich Joe frei von jeder patriarchalischen Bestimmung. Joe schlägt den Vater mit einem Stuhl zusammen und flieht auf dem Pferd des Vaters auf der Straße zurück; er erscheint im typischen Bild des heldischen Reiters:

> The old, strong, farmbred horse returned home at its slow and steady canter. The youth upon its back rode lightly, balanced lightly,...exulting perhaps at that moment as Faustus had, of having put behind now at once

> and for all the Shalt Not, of being free at last of honor and law. In the motion the sweet sharp sweat of the horse blew, sulphuric....He cried aloud, "I have done it! I have done it! I told them I would!" (180)

Er hat den Vater um der Frau willen getötet, tiefenstrukturell also um des Lebensprinzips willen, dem das patriarchalische Geistprinzip innerhalb der dualistischen Seele Joes widerspricht. Die Vatertötung dient nicht einem autonomen geistigen Entwurf, der einen Sutpen veranlaßt hatte, sich von seinem Vater zu trennen. Als eine Art "Über-Ich" bleiben die geistigen Inhalte bestehen. Joe trennt sich nur von einem personalen Vater, der ihn an seinem Lebenswillen hindert, nicht aber von einem "überpersonalen" als daseinsbestimmenden Geistträger. Joe kehrt also zum Haus der Frau zurück, denn die Tat ist ein Bekenntnis zu ihr. Wieder bescheint der Mond die Straße: "The road turned on, moon-blanched" (184). Joe will das Mädchen heiraten. Die Männergesellschaft aber und die von ihr abhängige Frau honorieren keineswegs seine Tat, weil man nichts mit der Polizei zu tun haben will. Das Zimmer des Mädchens - vorher "Liebeslaube" - wird jetzt Schauplatz der kollektiven Gewalttat gegen die Gewalttat des Individuums, die beide ursächlich auf die Widersprüchlichkeit zwischen ideologischem Geist und unterdrückten Lebensäußerungen zurückgehen. Man erklärt Joe im Sinne des calvinistischen und konventionellen "public myth"[17] zum Verdammten, das heißt zum "Neger". Joe hatte sich im Lebensgefühl der Liebe dem Neger gegenüber als Neger bekannt. Die Aggression des Kollektivs und des in ihm integrierten Mädchens richtet sich also letztlich wieder gegen das Lebensprinzip. Joe wird bewußtlos geschlagen, wobei die Schläger rufen:

> We'll find out. We'll see if his blood is black Lying peaceful and still Joe watched the stranger lean down and lift his head from the floor and strike him again in the face...(191).

Damit ist der Prozeß der sexuellen und gesellschaftlichen Initiation im Sinne einer De-nitiation abgeschlossen. Die Lebensäußerungen, die Joe erfolgreich gegen seinen Vater verteidigt hat, werden von der Gesellschaft radikal unterdrückt. Es deutet sich an, daß die Widersprüchlichkeit in-

nerhalb des Gesamtselbstes, wie die zwischen Joe als Individuum und dem Kollektiv nur in der "Bewußtlosigkeit" des Widerspruchsträgers aufgelöst wird:

> Lying peaceful... (191).

4. 3 Das "räumliche" Bewußtseinskaleidoskop und seine Darstellung

4. 31 Die reduktive Bildmetapher "Straße" als Element der Raffung erinnerter Raum-Zeit-Ereignis-Wirklichkeit (das "Straßennetz")

Die 15 weiteren Jahre in Joes Leben werden in der Erinnerung zusammengefaßt als ein "Bewußtseinskaleidoskop"[18] von in reduktiven Bildern blitzartig aufleuchtenden Situationen, die wiederum durch das Bild der Straße verbunden sind. Als formales Element hat hier das Bild der Straße die Funktion der Raffung. Die Szenerei vermittelt keine prinzipiell neuen und vor allem entscheidenden Erfahrungen, sondern bestätigt die Widersprüche in Joes Daseinsraum.
Die Wiedergabe reduziert daher die Wirklichkeit auf punktuelle Zusammenhänge, wobei die höchstmögliche Reduktion durch die Metaphorisierung des Bildes der Straße erreicht wird. Alle Straßen als gelebte Räumlichkeiten münden ein in das Bild "der" Straße schlechthin.

Aus der Gegenwart des Bewußtseins entwickelt sich assoziativ das Straßennetz:

> Knowing not grieving remembers a thousand savage and lonely streets. They run from that night when he lay and heard the final footfall ... and then lay quietly, on his back ... (192).

Die Bewußtlosigkeit allein hebt die oszillatorische Struktur des Daseins auf. Als Joe wieder zum Bewußtsein kommt, setzt die Erinnerung das Straßenbild fort. Joe nimmt die Wanderung wieder auf:

> He stepped from the dark porch, into the moonlight, and with his bloody head ... and courageous with whiskey, he entered the street, which was to run for fifteen years (195).

Hier werden die vielen Straßenbilder auf die Meta - pher "der" Straße reduziert. Diese steht jetzt für alle

durchwanderten Straßen und deren schnell wechselnden Räumlichkeiten:

> From that night the thousand streets ran as one street, with imperceptible corners and changes of scene, broken by intervals of begged and stolen rides, on trains and trucks...(195).

4. 32 Die sprachliche Durchdringung des Kaleidoskops durch "oszillatorische" Raumadverbien und -konjunktionen.- Die mythisierenden Nord-Süd-Identifikationen

Das oszillatorische Prinzip wird greifbar an den Richtungsgegensätzen, die durch Verwendung von räumlichen Konjunktionen und räumlichen adverbiellen Bestimmungen hervorgehoben werden:

> From that night ... on trains ... on country wagons ... into Oklahoma ... as far as Mexico ... back north to Chicago ...back south again into Mississippi ... between the savage ... broad fronts of oil towns ... through yellow wheat fields ... beneath the fierce yellow days of labor ... beneath the cold mad noon of September (195) ... the street ran through cities ... through an identical and wellnigh interchangeable section of cities ... where beneath the dark and ... symbolical archways of midnight he bedded with the women (196).

Mit den wechselnden Räumen verändern sich die persönlichen Identitäten. Wo Joe "liebt", identifiziert er sich mit dem "Neger" und damit mit dem Lebensprinzip. Wo er sich von der Frau distanziert und verstoßen wird, identifiziert er sich mit der weißen Hautfarbe und damit mit dem Geistprinzip.

Im Süden fühlt er sich als Weißer und schlägt sich mit Weißen, die ihn Neger nennen. Im Norden fühlt er sich ganzheitlich als Schwarzer und schlägt jeden Neger, der ihn weiß nennt:

> he would remember how he had once tricked or teased white men into calling him a Negro in order to fight them ...; now he fought the Negro who called him white. He was in the north now, in Chicago and then Detroit. He lived with Negro shunning white people.... At night he would lie beside her, sleepless, beginning to breathe deep and hard ... feeling his white chest arch deeper ... to breathe into himself the dark odor, the dark and inscrutable thinking and being of Negroes,... trying to expel from himself the white blood and the white thinking and being (196/197).

Joe nimmt also aus dem Lebenstrieb heraus aus der mythisierenden Sicht des "weißen" Südens die Identität von "verdammt - Neger - Norden"[19] an und setzt sich damit in Widerspruch zu seinem Herkunftsort, wo er aus diesem Grunde abgestoßen wird, obwohl er dort die "weiße" Identität annehmen will. So flieht er wieder in die Großstädte des Nordens.

Weil er im Norden dem Lebensprinzip, im Süden aber dem Geistprinzip angehören will, befindet sich Joe auch im Widerspruch mit der "archetypischen" geographischen Verteilung der Prinzipien; diese erscheinen ja bei Faulkner in der Zuordnung "Nord-Geist" bzw. "Süd-Leben".
Psychoanalytisch heißt das, daß sich Joe im Widerspruch mit "seinen" Archetypen befindet. Eine Individuation ist daher nicht möglich. Die Versuche einer entproblematisierenden Identifikation scheitern am jeweiligen Widerspruch des konträren Prinzips. Die Lebensäußerung wird geistig verneint:

> all the while his nostrils at the odor which he was trying to make his own would whiten and tauten, his whole being writhe and strain with physical outrage and spiritual denial (197).

Die tiefenstrukturelle Ursache seines Verhaltens kennt er selbst nicht, nur das symptomatische Daseinsgefühl der "Einsamkeit":

> He thought that it was loneliness which he was trying to escape and not himself (197).

Im Ursache-Wirkungsverhältnis der Motivationen wird die Selbstsuche bzw. -flucht zu einem Teufelskreis. Dem Daseinsraum unterliegt das "Pattern" der endlosen ewigen Wiederkehr prinzipiell gleicher oppositioneller Räumlichkeiten. Im Verbindungsbild der Straße sind sie zusammengefaßt:

> But the street ran on: catlike, one place was the same as another to him. But in none of them could he be quiet (197).

Dies bestätigt noch einmal die Tatsache, daß Joe ganzheitlich "heimatlos" ist, das heißt keinen Eigenraum hat, mit dem er "einverstanden" ist, geschweige denn als festen Lebensraum gestalten könnte. Sein existentieller Eigenraum ist die Straße, der Ort der ganzheitlichen Unrast.

4. 4 Der oszillatorische Lebensraum des "alter-ego" - Der gemeinsame Lebens- und Liebesraum als Ort des Geschlechterkampfes.

4. 41 Die "lebensbejahenden" (Küche, Schlafraum, Gartenlaube) und die "lebensverneinenden" Räumlichkeiten ("house proper")

Im Süden geht Joes oszillatorisches Dasein seiner Vollendung entgegen:

> One afternoon the street had become a Mississippi country road (197).

Joe gelangt zu einem vorläufigen Endpunkt, dem Haus der Joanna Burden.

Er begegnet ihr zunächst als der mütterlichen Frau und Lebenserhalterin, als der transpersonalen "Lebensträgerin". Als er sich dem Haus nähert, ist es Nacht. Er legt sich auf die Erde und genießt die körperliche Berührung in intensiver sexueller Sinnlichkeit, dem unbewußten Lebenstrieb folgend. Die anthropomorphe Erde in ihrer archetypischen Weiblichkeit umfängt Joe. Im wollüstigen Liegen auf der Erde stimmt sich Joe ein für den Gang ins Haus, in dem er eine Frau wohnen weiß:

> The house was now dark.... He lay in the copse, on his belly on the dark earth. In the copse the darkness was impenetrable.... He could feel the neversunned earth, slow and receptive, against him through his clothes: groin, hip, belly, breast, forearms. His arms were crossed, his forehead rested upon them, in his nostrils the damp rich odor of the dark and fecund earth (199).

Dem Lebenserhaltungstrieb folgend, erreicht er die Küche des Hauses, dem bei Faulkner typischen Eigenraum der lebenserhaltenden und lebenstragenden Frau.[20] Joe steigt durchs Fenster ein und greift instinktiv im Dunkeln die lebensnotwendige Nahrung. Sein Verhalten steht ganz im Zeichen des unbewußten Lebensprinzips:

> like the cat, he also seemed to see in the darkness as he moved as unerringly toward the food which he wanted as if he knew where it would be; that, or were manipulated by an agent which did know (200).

Es ist ein Raum, in dem die räumliche Orientierung nicht durch die Anschauung erfolgt, sondern allein durch den Tastsinn und den Geschmackssinn. Mit beiden wird die Gegenständlichkeit als Triebobjekt identifiziert:

> He ate something from invisible dish, with invisible fingers: invisible food .... I'll know it in a minute. I have eaten it before, somewhere .... memory clicking " It's peas, "he said, aloud (200/201).

In dieser Räumlichkeit begegnet Joe der Frau. Sie zeigt sich ganz in der Rolle der unerschütterbaren Frau und Lebenserhalterin:

> Thus he was standing in the center of the room, holding the dish and chewing, when the door opened and the woman entered .... a face quit, grave, utterly unalarmed (201)
> ... "If it is just food you want, you will find that", she said ... (202).

Der mütterlich-weibliche Eindruck ist tatsächlich nur eine Seite ihrer Persönlichkeit, die praktisch dadurch bestätigt wird, daß sie mit Joe das Liebeslager teilt. Die andere Seite ist die geist-männliche Bewußtseinslage, die sich dem Liebesverlangen widersetzt. So wird die Begegnung beider zum "Kampf", der tiefenstrukturell nichts ist als die Opposition der in beiden sich widerstreitenden Prinzipien; dabei kämpft das lebendige, triebhaft weibliche Prinzip in Joe, dem Mann, gegen das geist-männliche Prinzip in Joanna, der Frau, und umgekehrt. Im Liebesakt trägt sich dieser Kampf physisch aus; dann erinnert sich Christmas ihrer

> spiritual privacy ... the strength and fortitude of a man. A dual personality: the one the woman at first sight of whom in the lifted candle ... there had opened before him, instantaneous ... a horizon of physical security and adultery if not pleasure; the other the mantrained muscles and the mantrained habit of thinking born of heritage and environment with which he had to fight up to the final instant. There was no feminine vacillation, no coyness of obvious desire ... to succumb at last. It was as if he struggled physically with another man for an object of no actual value to either, and for which they

> struggled on principle alone (205).
> ... 'My God', he thought, 'it was like I was the woman and she was the man.' (206).

Das geist-männliche Prinzip in Joanna verbietet ihr, Joe als Geliebten bei sich im "Hause" aufzunehmen. Sie läßt ihn die ärmliche "Hütte" bewohnen, die allerdings durch einen versteckten Geheimpfad - eine andere Modalität des Straßenbildes - mit dem Haus verbunden ist. Das vital-weibliche Prinzip aber gebietet ihr, Joe zur Trieberfüllung beider hereinzulassen. Joe lernt vom Inneren des Hauses daher nur die Küche und das Schlafzimmer kennen. Vom übrigen bleibt er ausgeschlossen :

> One day he realised that she had never invited him inside the house proper. He had never been further than the kitchen (205).

Ansonsten:

> ... he mounted to the bedroom where she waited (205).

So steht tiefenstrukturell (aus der Sicht Joannas) die Räumlichkeit der "Hütte" zum "Haus" wie das Prinzip "Leben" zum Prinzip "Geist" (was im Zusammenhang mit dem geschichtslosen Raum der Neger (Hütte) bzw. dem Geschichtsraum der Weißen (Haus) schon deutlich wurde). Aus der Sicht Joes verhalten sich die Räumlichkeiten "Schlafzimmer" und "Küche" zum übrigen Teil des Hauses ebenso wie "Leben" zu "Geist". Zwischen Hütte und Haus aber pendelt Joe in endloser Wiederholung seiner oszillatorischen Daseinsform.

4. 42 Das "gegenseitige" Versinken im archetypischen "schwarzen Abgrund"

Die geist-männliche Bestimmtheit bei Joanna ist wie bei Joe auf patriarchalische Bestimmung zurückzuführen. Der Vater prägte ihrem Bewußtsein die Erkenntnis des Unrechts des weißen amerikanischen

Rassismus und die calvinistisch-puritanische Deutung dieses Unrechts ein. Dies wird dem Leser übermittelt durch autobiographische Selbstzeugnisse, die Joanna Joe mitteilt, als sie zum ersten und letzten Mal ihr eigenes Haus verläßt, um ihn in seiner Hütte aufzusuchen. Dort enthüllt sie ihm:

> ...it was terrible to me....What I wanted to tell him /father/ was that I must escape, get away from under the shadow, or I would die. 'You cannot', he said. 'You must struggle, rise. But in order to rise, you must raise the shadow with you.... But escape you cannot. The curse of the black race is God's curse. But the curse of the white race is the black man'(222).

Was im Sinne der Oberflächenstruktur als rassistische Opposition (Weiß-Schwarz) diskutiert wird, ist tiefenstrukturell der Gegensatz "Geist-Leben", der innerhalb der Person als psychischer Konflikt ausgetragen wird und der als Rassenkonflikt rationalisiert wird. Dies kommt im Verhalten Joannas gegenüber Joe zum Ausdruck. Im exzeßhaften Liebesdrang verläßt sie ihr "weißes" Haus und trifft sich mit Joe in "Liebeslauben" im Vorgarten, der zum lebendigen Naturraumkomplex gehört. Dort macht sie Joe im ekstatischen Liebesakt zum "Neger":

> Now and then she appointed trysts beneath certain shrubs about the grounds, where he would find her naked, or with her clothing half torn to ribbons upon her, in the wild throes of nymphomania,... with her wild hair, each strand of which would seem to come alive like octopus tentacles, and her wild hands and her breathing: "Negro! Negro! Negro!" (227)

Umgekehrt wird durch dieses Verhalten in dieser Umgebung das geist-männliche Bewußtsein Joes wach. Er sieht sich "verschlungen" in den Armen der Frau, die als Fangarme gesehen werden. Der dunkle Liebesraum mit seinen gelebten Qualitäten für Joe wird metaphorisiert zum "schwarzen Abgrund". Dieser ist nichts anderes als eine Form des mythologischen Wasser-Chaos - Komplexes. Für die Psychoanalyse meint dies das transpersonal weibliche "Unbewußte", von dem sich das "Bewußtsein" verschlungen sieht:

> Perhaps he realised that he could not escape. Anyway, he stayed, watching the two creatures /nämlich Geist-Leben, Bewußt - Unbewußt/ that struggled in the one body /bei Joe sowohl wie bei Joanna/ like two moongleamed shapes struggling drowning in alternative

throes upon the surface of a black thick pool beneath the last moon (228).

Für den lebendig-vitalen Teil der Person ist dieses Versinken ein Versinken in der Seinsfülle, nach der Psychoanalyse das "passive Fortgenommenwerden, Versinken im Pleroma, Vergehen im Lustmeer und Liebestod."[21] Für den bewußten Teil ist dieses Versinken ein Versinken in der Seinsleere, dem Nichts ("Kenoma"). Je reflexiver die Person, desto klarer wird dieses Nichts formuliert. Bei Quentin ist dies so, bei Joe wird das Nichts mit dem Sein vermischt entsprechend der ganzheitlichen Unentschiedenheit.

4. 43 Die Dialektik der gemeinsamen Daseinsphasen und ihre gegenständlich räumliche Verbildlichung

Dieses Versinken stellt sich Joe als Prozeß dar, der sich in drei Phasen vollzieht, denen auch Joanna unterliegt. Die Phasen lösen sich im Sinne einer Dialektik der aufeinanderwirkenden Prinzipien (dargestellt in den "figures" or "creatures") ab:

> Now it would be that still, cold, contained figure of the first phase who, even though lost and damned /"damned" = die calvinistische Interpretation des Versinkens im Unbewußten/, remained somehow impervious and impregnable (228).

Das heißt: Das geist-männliche Prinzip widersetzt sich erfolgreich dem "Liebestod".

> ...then it would be the other, the second one, who in furious denial of that impregnability strove to drown in the black abyss (228).

Die Vitalkräfte drängen also nach hemmungsloser Erfüllung und widersprechen der geistigen Daseinsbestimmtheit, die im Verlangen nach dem Beten zum Ausdruck kommt:

> Now and then they /two creatures = two principles/ would come to the black surface, locked like sisters; the black waters would drain away.... She would stare at him then with the wild, despairing face of a stranger; looking at her then he paraphrased himself: "She wants to pray, but she dont know how to do that either" (228).

Dies markiert das Ende der zweiten Phase und zugleich den Übergang in die dritte. Sie fällt zusammen mit dem natürlichen Abbau der Vitalkräfte der Frau. Er drückt sich aus in der "direkten Setzung" des jahreszeitlichen Wechsels:

It was summer becoming fall (228)

Dabei wird das jahreszeitliche Faktum aus der direkten Setzung gehoben in die "intellektualisierte" Metapher:

But the shadow of autumn was upon her (230)

Dies ist die Sprache des Erzählers, nicht mehr die Joes, sie bestätigt aber die Gültigkeit des "Symbolrealismus" der direkten Setzung.

Mit dem Altern intensiviert sich der geist-männliche Anspruch Joannas. Der Verlust der Vitalkraft wird in einer beginnenden Realitätsverzerrung psychotisch kompensiert. Joanna bildet sich ein, schwanger zu sein, also "lebenstragend" im realen Sinne. Die Rückkehr des Erzählers zum Symbolrealismus der direkten Setzung zeigt das tiefenstrukturelle Paradox. In der Atmosphäre des Winters - dem Bild totaler Lebensfeindlichkeit - kommt ihr die Idee der Schwangerschaft, wobei sie in Wirklichkeit im Klimakterium steht:

A frost had come, and some of the leaves were beginning to turn...."I am with child,"she said, quietly, aloud(233).

Diese scheinbare Tatsache provoziert einerseits die geist-männliche Bestimmtheit Joes, der sich als verheirateter Vater verloren sieht. Andererseits ruft das Verlangen Joannas, niederzuknien und zu beten, die sich jeder geistigen Bestimmung entziehenden Vitalkräfte Joes wach, die sich auch dem Vater widersetzt hatten, der Joe ebenfalls zum Beten gezwungen hatte. Das Dasein Joes mündet mit dem der Joanna in die dritte Phase, die das chaotische Ergebnis aus dem Kampf der Prinzipien in Joes Seele darstellt.

During the first phase it had been as though he were outside a house where snow was on the ground, trying to get into the house; during the second phase he was at the bottom of a pit in the hot wild darkness; now he was in the middle of a plain where there was no house, not even snow, not even wind.
He began not to be afraid, whose feeling up to now had been bewilderment and perhaps foreboding and fatality (235/236).

Auch hier deutet sich ein Realitätsverlust auf der Grundlage der Selbstverlorenheit an. Er findet in räumlichen "Als-Ob-Metaphern" seinen adäquaten Ausdruck. Die Phasendialektik ist in dem Wechsel der Beziehung der Person zu den gedachten Bildern ausgedrückt. Der Phasendialektik wiederum unterliegt

die Opposition der Prinzipien. Dabei ist das "Haus" das Bild des eigenen Selbstes, das gesucht wird; der "Schnee" ist das Bild des Prinzips "Geist" - in der Dialektik gleichsam die "These" -, die "wilde Finsternis" ist das Bild des Prinzips "Leben" - in der Dialektik die "Antithese" -. Die "negativen" Bilder "Nicht-Schnee" und "Nicht-wind" bezeichnen das dialektische Ergebnis der Opposition innerhalb des suchenden Selbstes, dessen Befindlichkeit in den jeweiligen Phasen verbildlicht ist in "Haus" - "Abgrund" - "Ebene".

Das ausweglose Dasein mündet in den ausweglosen Schlußakt. Der unentschiedene Wille formuliert eine unklare Handlung:

'I am going to do something. Going to do something' (241).

Das Gedankenspiel Joes spricht Joanna beiläufig aus:

"Maybe it would be better if we both were dead" (243).

4. 5 Die im gegenwärtigen Raum aktualisierte Selbstflucht und Gesellschaftsflucht - Der oszillatorische Fluchtraum nach der Tat

Der Schlußakt der dritten Phase setzt ein, als Joe im Gebüsch im Vorgarten sitzt, bevor er ins Haus eintritt (s. 245 unten). Die Inhalte des Erinnerten münden wieder ein in die dramatische gegenwärtige Wirklichkeit. Die objektiven Korrelate des assoziativ erinnernden Bewußtseins schließen an die gegenwärtigen "nennbaren Räumlichkeiten" des gesamten nennbaren Raum-Kontinuums an. Erzähltechnisch heißt das, daß das Ende von Kap. 5 jetzt weitergeführt wird.

Der Mord im Haus vernichtet das "alter-ego" und zugleich die Möglichkeit der Selbstfindung. Das Haus, das als Repräsentativ des Gesamtselbstes gelten muß, wird von Joe angezündet. Das apokalyptische Feuer setzt den Schlußpunkt hinter die vergebliche Selbstsuche. Der bereits als Faktum

dem Leser bekannte Brand des Hauses (Ende von Kap. 1) ist jetzt durch den Erinnerungsrückgriff entschlüsselt.

Die dargestellte Wirklichkeit nach dem Mord aktualisiert nur noch die Selbstflucht, und zwar als der Flucht vor der selbstgerechten und auf den prinzipiell gleichen Widersprüchen aufgebauten Gesellschaft. Diese wird zur entindividualisierten, ideologisierten Masse, die das Individuum endgültig vernichtet, nachdem es als Mörder und Neger aus der Gemeinschaft ausgestoßen ist.

4. 51 Die oszillatorische Flucht zwischen Kultur- (Kirche) und Naturraum (Scheune)

Christmas wird vom calvinistischen Geist der anderen "verteufelt". Die erste Station seiner Flucht ist eine Kirche, wo er in einen Gottesdienst furios einbricht, auf die Kanzel stürmt und auf einen Gott flucht, der ihm das "Leben" verwehrt hat:

> with his hands raised like a preacher ... he begun to curse, hollering it out, at the folks, and he cursed God louder than the women screeching (283).

Frauen schreien: "It's the devil' It's Satan himself'" (282).

Gehetzt von den Bluthunden der weißen Polizei beginnt der dramatische Fluchtweg, "the sound and the fury of the hunt" (289). Die oszillatorische Struktur des Fluchtraumes setzt sich fort, wobei sie durch das drängende Element der Verfolgung dynamisiert wird. Joe flieht im Stakkato aus dem Gesellschaftsraum in den Naturraum und zurück, immer noch und immer wieder schwankend zwischen geistiger und lebendiger

Bestimmtheit. Die Straße verbindet wieder die Räumlichkeiten. Sie bringt ihn zu einer Negerhütte im Baumwollfeld, die von Mutter und Kind bewohnt wird. Er erhält von der Negerfrau, der Lebenserhalterin, die Negerschuhe, die ihn vor den Spürnasen der Bluthunde tarnen sollen. Das Anziehen der Schuhe bedeutet aber zugleich die Identifikation mit "Neger" und die Negation von allem, was mit "weiß" zusammenhängt. In der Baumwollscheune paßt er sich die Schuhe an:

> ... the black shoes, the black shoes smelling of Negro.... he said "Hah" through his teeth. It seemed to him that he could see himself being hunted by white men at last into the black abyss /-das Bild der unbewußten Ursprungseinheit-/ which had been waiting, trying, for thirty years to drown him and into which now and at last he had actually entered, bearing now upon his ankles the definite and ineradicable gauge of its upward moving (289).

4. 52 Das Schwinden des Raum-Zeit-Bewußtseins und die endgültige Verlorenheit im gegenwärtigen Raum

Im Naturraum verliert Joe allmählich auch das logische Raum-Zeit-Bewußtsein:

> He felt no surprise. Time, the spaces of light and dark, had long since lost orderliness (291).

Der ungestillte Hunger und die physische Schwäche bewirken außerdem den Verlust des Unterscheidungsvermögens zwischen schwarz und weiß, zwischen Hütte und Haus. Mit den Unterscheidungen zerfließen die mit ihnen verbundenen gelebten Gegensätze. Das Erinnerungs- und Vorstellungsvermögen wird halluzinatorisch:

> He could feel, remember, somewhere a house, a cabin. House or cabin, white or black: he could not remember which....he smelled Negro....he smelled and saw Negro dishes, Negro food (292).

Joe realisiert allerdings noch die Tatsache, daß er in seinem Zustand nicht nur die weiße, sondern auch die schwarze Mitwelt - die ihm trotzdem Nahrung gibt - konsterniert. Diese Konsternation ist auf die zwischenmenschliche Wirkung der aufs äußerste gesteigerten Widersprüchlichkeit, die sich zu einer ganzheitlichen Verwirrung eingeebnet hat, zurückzuführen:

> ...the room was filled with flight and abrupt consternation. ... He was sitting at a table, waiting, thinking of nothing in an emptiness, a silence filled with flight. Then there was food before him, appearing suddenly between long, limber black hands fleeing too in the act

of setting down the dishes (292).

Obwohl Joe jetzt hier "zu Hause" sein will, kann er es nicht mehr, da sich seine "schwarze" Mitwelt, seine eigentlichen "Geschwister", vor ihm fürchten, was tiefenstrukturell heißt, daß das Lebensprinzip sich weigert, ihn im "Leben" anzunehmen:

> ' It was a cabin that time,' he thought. ' And they were afraid. Of their brother afraid' (293).

Nicht nur in den schwarzen Räumlichkeiten, auch in dem diese umfassenden Naturraum fühlt er sich als Fremder:

> For a week now he has lurked and crept among its secret places, yet he remained a foreigner to the very immutable laws which earth must obey (295).

In der endgültigen und anerkannten Verlorenheit seines unentschiedenen Daseins im gegenwärtigen Raum läßt sich Joe zurückbringen in den weißen Kollektivraum, die Stadt, und damit dem Tod entgegen; die Bewegung auf dem Wagen in Richtung auf die Stadt ist Ausdruck beginnender ganzheitlicher Resignation:

> ...swaying to the motion of the wagon without thought, without feeling. He has lost account of time and distance; ... he is entering it again, the street which ran for thirty years.... the black shoes smelling of Negro: that mark on his ankles the gauge definite and ineradicable of the black tide creeping up his legs, moving from his feet upward as death moves (296/297).

4. 53 Das verlorene Dasein im Zentrum eines Massenraumes

Gefangen in Mottstown und zum Gefängnis von Jefferson in den weißen Kollektivraum gewaltsam zurückgeführt, wird Joe selbst zum Zentrum eines entindividualisierten, ideologisierten Massenraumes, in dem die Dynamik der Flucht explosivartig dramatisiert wird.[22] Der eigene Großvater Doc Hines produziert sich dabei als Wortführer der Straßenhetze. Sein Ruf "kill him. Kill him" (3o2) tönt aus dem Gemurmel der Menge:

> Through the long afternoon they clotted about the square and before the jail - the clerks, the idle, the country men in overalls; the talk. It went here and there about the town, dying and borning again like a wind or a fire (3o5).

Zum handelnden An- und Verführer der Masse, zum ideologischen Zentrum des Massenraumes macht sich Percy Grimm, der

radikale "Faschist"[23] calvinistischer Prägung.
Er läutet die Feuerglocke und verursacht höchste Alarmstimmung, als Joe auf dem Weg zum Gerichtsgebäude zu fliehen versucht. Die letzten Vitalkräfte treiben ihn nochmals auf den oszillatorischen Fluchtweg,

> ... ran again and vanished beyond the nearest Negro cabin (4o4).

Er springt vor dem Verfolger Grimm aus dem Fenster, er jagt auf Hightowers Haus zu, wiederum verfolgt von Grimm und den anderen,

> bringing with them into its stale and cloistral dimness something of the savage summer sunlight which they had just left (4o5).

Christmas läuft zum "Haus" des Pfarrers, getrieben von der geistigen und weißen Bestimmtheit. Christmas läuft in die "Küche" des Hauses, getrieben von den Vitalkräften.

Die Küche wird zum ersten und meines Wissens einzigen Male im Romanwerk Faulkners zum Todesraum, im Widerspruch zu ihrer lebenstragenden und lebenserhaltenden Funktion.
Der Tod und der Widerspruch wird durch den enthumanisierten Geist, durch Percy Grimm in diesen Raum hineingetragen :

> With that unfailing certitude he ran straight to the kitchen and into the doorway, already firing, almost before he could have seen the table overturned..., and the bright and glittering hands of the man who crouched behind it .... Grimm emptied the automatic's magazine into the table (4o6).

Dann nimmt Grimm das Messer und kastriert den leblosen Joe. Joe trägt die Unentschiedenheit seines in der Gegenwart verlorenen Daseins in den Tod.

4. 6 Der Todesraum als ästhetisierter naturalistischer erzählter Raum - Seine Universalierung durch Symbolisierung

In der endgültigen Bewußtlosigkeit hebt sich der Widerspruch von Geist und Leben, der das Dasein und den Daseinsraum Joes bestimmt hat, auf. Das "Aushauchen" erscheint als Erlösung:

> He just lay there, with his eyes open and empty of everything save consciousness ... he looked up at them with peaceful and unfathomable and unbearable eyes. Then his face, body, all, seemed to collapse,... and from the slashed garments about his hips and loins the

pent black blood seemed to rush like a released breath (407).

Als erzählter Raum ist der dargestellte Todesraum ein "naturalistischer". Das Eintreten des Todes wird wiedergegeben im Beobachten des "grausamen" Details. Der Tod als Erlösung aber überhöht den Realismus in seiner Darstellung. Das an sich Häßliche wird ästhetisiert. Das Blut "springt" aus dem Körper "like the rush of sparks from a rising rocket" (407). Das folgende Ästhetisieren des naturalistischen Todesraumes ist zugleich ein Enthistorisieren der partikularen Situation. Da aber der Tod Joes keine "Lösung" im "Historischen" ist, sondern dessen Aufhebung, ist das Ästhetisieren ebenso keine "historische Lösung", sondern will "formale Klärung" sein.

Im "formalästhetischen" Bild ist der Fluchtraum entdramatisiert. Im erstarrten ästhetisierten Bild wird der dargestellte "gelebte" Todesraum zum universalen Symbol. Die Funktion für den Leser liegt dabei darin, die Möglichkeit des geistigen Nachvollzugs jener Daseinsmodalität bzw. jener Raum-Zeit-Ereignis-Wirklichkeit, die mit diesem Bild verbunden ist, zu "verewigen". In der Vorstellung einer Art "Auferstehung" Joes ins Gedächtnis der Betrachter enthebt der Erzähler das Bild des toten Joe und damit seines ganzen Daseins jeder partikularen Bedeutung. In ästhetisierendem, lyrisierendem Pathos wird das Partikulare, das auch das konkrete Häßliche bzw. naturalistische ist, überwunden. Im "Triumph" des Bildes verwandelt sich der Naturalismus in einen Symbolismus:

> upon that black blast the man seemed to rise soaring into their memories forever and ever. They are not to loose it, in whatever peaceful valleys, beside whatever placid and reassuring streams of old age, in the mirroring faces of whatever children they will contemplate old disasters and newer hopes. It will be there, musing, quiet, steadfast, not fading and not particularly threatful, but of itself alone serene, of itself alone triumphant...(407).

4. 7 Die geometrische Figur des unentschiedenen Daseins: der oszillatorische Kreis

Die formal-geometrische Kurve des Daseins Joes[24] ist eine

oszillierende, deren "Resultante" einen Kreis darstellt, so daß sich die Oszillationsglieder "unendlich" wiederholen. Der Kreis als Metapher des Daseins Joes bezeichnet inhaltlich einen gelebten "Teufelskreis", aus dem Christmas nicht ausbrechen kann.[25] Als Joe nach Mottstown gelangt, wird ihm die Kreisstruktur seines Daseins selbst deutlich. Damit wird er neben dem Erzähler selbst als reflexive Person bestätigt, die sich selbst zum Gegenstand des Denkens macht:

> ... he is entering it again, the street which ran for thirty years. It had been a paved street, where going should be fast. It had made a circle and he is still inside of it... 'But I have never got outside that circle. I have never broken out of the ring of what I have already done and cannot ever undo,' he thinks quietly (296).

§ 2. Der durch das Strukturprinzip "Leben" entproblematisierte gelebte Raum und seine Vermittlung

0. 1 Die Aspekte der "Entgeistigung der Daseinsräume unter der Dominanz des Lebensprinzips.

Faulkner stellt in allen Yoknapatawpha-Romanen ebenso Daseinsformen und Daseinsräume dar, in denen der tiefenstrukturelle Gegensatz "Geist-Leben" des geistigen Elementes beraubt wird. Die dargestellten Daseins- und Daseinsraumformen zeigen die Richtung auf das vom Geist-Prinzip völlig befreite Dasein und offenbaren einen Lebensbegriff Faulkners, in dem das "Lebendige" als Wert an sich aufgefaßt wird. Dasein und Raum sind entweder "problemlos" oder werden "entproblematisiert".[1]

Entproblematisierung zielt bei Faulkner daher allerdings auch auf Entwertung des Geistigen, auf "Entgeistigung". Diese Richtung auf Entgeistigung bedeutet auch die Richtung auf Verzicht der durch den Geist formulierten Ideen, Werte, Ideale. Sie bedeutet Verzicht auf den geschichtlichen Entwurf und damit auf politische Macht. Das "entgeistigte" Dasein ist in diesem Sinn gegenüber dem "geistigen" machtlos und daher leidtragend. Das auf Entgeistigung ausgerichtete Dasein und sein Raum sind von vornherein wesentlich unpolitisch und unhistorisch.
Entgeistigung verzichtet ebenso auf das ökonomische Kalkül verbunden mit kapitalistischer Macht. Entgeistigung verzichtet auf geschichtliche "Sittlichkeit" ebenso wie auf deren Negation in machtpolitisch materialistischer "Unsittlichkeit". Das auf Entgeistigung zielende Dasein ist a-moralisch oder übersittlich. Entgeistigung bedeutet erst recht Verzicht auf Reflexion über mögliche und gescheiterte Ideale. Es fehlt ebenso das "Problembewußtsein" des Philosophen. Die Richtung auf Entgeistigung ist die Richtung auf das "Problemlose". Das Sein wird in seiner Gegebenheit "fraglos" hingenommen. Das entgeistigte Dasein ist rein "praktisch", völlig untheoretisch.

O. 2 Die Aufhebung der Priorität der Zeit vor dem Raum, des Geistes vor dem Körper - Die Richtung auf das statische Erleben im gestimmten Raum

Mit dem entgeistigten Dasein ist daher auch kein Zukunftserlebnis im Sinne eines idealistischen Entwurfes, aber auch kein Vergangenheitserlebnis im Sinne der Summe "vergebener" Möglichkeiten verbunden. Von den Zeitstufen und den an sie geknüpften Erlebnisweisen sind die Erlebnisse des Augenblicks übriggeblieben. "Hoffnung" ist durch die gegenwärtige Daseinsfreude, die projektiven Räume, die "Projekte", sind durch die "glücklichen Räume" abgelöst. Die zurückgewandte "Enttäuschung" ist durch den gegenwärtigen rein emotiven Schmerz ersetzt. Die Geschichtsräume werden von nichtglücklichen Räumen"[2] abgelöst:
"Glück" heißt dabei der Zustand der Erfüllung eines emotionalen Bedürfnisses. "Nicht-glücklich" heißt der Zustand des emotionalen Nichterfülltseins.

Die Umkehrung oder zumindest der Ausgleich der christlichen Geist-Körper-Bewertung aber auch der abendländischen erkenntnis-theoretischen Bewertung von Zeit und Raum findet statt.[3] Der Gegenwärtigkeit des Zeiterlebens entspricht eine Gegenwärtigkeit des Raumerlebens.

Die unreflektierte Begegnung mit dem Raum wird zum spontanen Umgehen mit den anschaulichen Dingen, die in ihrer reinen Sinnlichkeit die Emotionalität der erlebenden Person bestimmen. Das Sein im Raum heißt also nicht mehr bewußtes Werden und Vergehen in und mit dem Raum, sondern einfach erlebendes Dasein im Rahmen der dem Da-seienden nicht bewußt werdenden Bestimmtheit durch die biologischen Lebensgesetze.
Die Entproblematisierung durch Entgeistigung bedeutet schließlich die Abwendung von der durch den "geistigen" Widerspruch bedingten dramatischen Dynamik des Geschehens bzw. Verhaltens im Raum. Entproblematisierung heißt die Richtung auf "Statik" im Sinne einer zunehmenden Vitalität des Augenblicksdaseins. Die reine sinnliche Vitalität ist bei Faulkner immer "immobil".

Die Vermittlung der gelebten Daseinsräume zielt daher auf Entdramatisierung in Richtung auf den "gestimmten" Daseinsraum, die Sprache und ihre Bildlichkeit zielen auf idyllisierendes Poetisieren eines er-lebten Raumes und seiner Gefühlswerte. Naturlyrische Elemente werden in die Darstellung eindringen.

Als mitweltliches Dasein bedeutet diese Daseinsweise Miteinandersein und nimmt nicht die Richtung auf narzistische Selbstisolierung und mitweltliche Entfremdung, sondern Richtung auf Selbsthingabe. Das Dasein wird dort, wo sich das Bewußtsein in den Dienst des Lebens stellt, ein echt "soziales" Verhalten, d. h. nach E. Spranger die wertbejahende Hinwendung zu fremdem Leben und das "Sich-im-anderen-fühlen."[4] "Es entsteht dann jene Grundeinstellung zum Dasein, für die das Leben überhaupt heilig ist."[5] Aus dieser Einstellung erfolgt die Darstellung der Daseinsformen, die durch das Prinzip Leben entproblematisiert sind.

O. 3 "Entheiligung" des Geistigen durch das Groteske

Die "Heiligung" des Lebensprinzips kann aber nur über eine "Entheiligung" des Geistprinzips führen. Sie richtet sich in der Darstellung gegen die Personifikationen des Geistigen, den Mann im personalen und transpersonalen Sinne. Sie löst die patriarchalische Bestimmtheit des menschlichen Daseins überhaupt ab durch die matriarchalisch "lebendige" Bestimmtheit. Die Entheiligung läuft daher über die Bewußtwerdung der Frau, ohne daß sie dabei ihre Vitalität verliert. In einem emanzipatorischen Akt der Frau wird die geist-männliche Attitude entlarvt. Die Frau macht in Übereinstimmung mit dem übergreifenden Erzählwillen den Mann zur grotesken Karikatur; denn das die "Würde" des Geistes vernichtende "ästhetische" Mittel ist das Groteske. Erst nach dieser Art von Entproblematisierung durch "Entheiligung" kann das Dasein "problemlos" werden.
Die "Entheiligung" des geist-männlichen Daseins erfolgt in dem grotesk karikierten "Er-fahrungsraum". Die adäquate Romanform ist daher der Reiseroman. In diesem Sinne behandelt AS I LAY DYING (1930) die Umkehrung der patriarchalischen Daseinsräume in matriarchalisch bestimmte.

1. Die Daseinsräume im Zeichen der Umkehrung des Dominanzverhältnisses zwischen "Geist" und "Leben" - Die matriarchalisch bestimmten Daseinsräume (AS I LAY DYING)

Der Roman[6] handelt vom Sterben der Addie, der Mutter der Familie der Bundrens, die dem sozialen Milieu der Kleinfarmer angehören und außerhalb von Jefferson ein ärmliches Dasein fristen. Sie nimmt ihrem Mann Anse das Versprechen ab, sie nach ihrem Tode nach Jefferson zu überführen. Nach ihrem Tod bewegt sich nun ein makabrer Leichenzug in Richtung Jefferson, der nach vielen Widrigkeiten schließlich mit der halbverwesten Leiche in Jefferson ankommt. Die Reise ist eine "Offenbarung" über die Mitglieder der Familie, die in der ihrer Daseinsform spezifischen Weise das Sterben der Addie in ihr Weltbild einbauen und sich entsprechend beim Leichenbegängnis verhalten. Ein Spektrum von rund 6o inneren Monologen der Familienmitglieder und der Menschen, die dem Leichenzug begegnen, legen die Bewußtseinsstruktur der Familienmitglieder frei.
Addie ist es nun, die durch ihren Tod den Leichenzug in Bewegung setzt, sie ist die bis über ihren Tod hinaus emanzipierte Frau, die das geist-männliche Dasein ad absurdum führt. Ihr einziger innerer Monolog (161 - 168) ist daher der Kernmonolog des Romans. Aus ihm läßt sich der emanzipatorische Daseinsraum der reflexiv-vitalen Frau nachvollziehen.

1. 1 Der emanzipatorische Daseinsraum der vitalen Frau

1. 11 Die Räumlichkeit des Frustrationserlebnisses: die Schule

Addies Bewußtseinserwachen setzt ein in der Schule, in der sie als Lehrerin tätig ist. In der Einsamkeit einer Lehrerin in dem ihr spezifischen alltäglichen Wirkungskreis, ohne Angehörige - die sind lange tot -, ohne engere zwischenmenschliche Beziehung, ihren Schülern menschlich entfremdet, kommt ihr der fundamentale Zweifel an dem "Erfahrungssatz" ihres Vaters, "the reason for living was get ready to stay dead" (161).

In reflexiver Anwendung des väterlichen Satzes auf ihre alltägliche Situation steigt in ihr der Haß gegenüber dem Vater:

> And when I would have to look at them /pupils/ day after day, each with his and her secret and selfish thought, and blood strange to each other blood and strange to mine, and think that this seemed to be the only way I could get ready to stay dead, I would hate my father for having ever planted me (161/162).

Die Schule mit ihren Schülern wird ihr zum objektiven Korrelat der Unerfülltheit ihrer vitalen weiblichen und leiblichen Bedürfnisse. Sie wird zum Ort, wo sich Addies Frustrationsgefühle in Aggression verwandeln. Im Verhältnis der Lehrerin zu ihren Schülern tritt das Lehrziel zugunsten des aggressiven Sublimationstriebes der Lehrerin zurück. Sie wartet nur auf ein Fehlverhalten der Schüler, um Anlaß zur Züchtigung zu haben. In der Züchtigung werden die unerfüllten Vitalreserven der Frau scheinbar gestillt. Die Handlung ist ein pervers sadistischer Ritualakt:

> I would look forward to the times when they faulted, so I could whip them.... and I would think with each blow of the switch: Now you are aware of me! Now I am something in your secret and selfish life, who have marked your blood with my own for ever and ever (162).

Die Schule - die ja zum Komplex des geist-männlichen bestimmten Kulturraumes gehört - als alltäglicher Lebensraum der Frau zerrüttet das emotionale Gleichgewicht der Frau, ebenso wie das "Herrenhaus" eines Sutpen die Vitalität der in ihm lebenden Frauen vernichtet hatte. Die Schule wie jenes gehört zu den "nicht-glücklichen" Räumen der Frau. Addie, die sich dessen bewußt wird, versucht diesem Raum zu entkommen.

1. 12 Die Räumlichkeit der Erfülltheit: der vitalisierte Naturraum

Zunächst sucht sie Beruhigung ihrer aufgewühlten Vitalreserven. Sie findet sie zunächst, wie es für problematische Charaktere bei Faulkner typisch ist, im Naturraum, außerhalb der Schule. Bei dem sich bewußtwerdenden und unter der Dominanz des Geistes stehenden jungen Sutpen hieß es damals: "Where he could be quiet and think".[7] Bei der vorwiegend emotional bestimmten Addie heißt es jetzt:

> when the school was out ...,instead of going home I would go down the hill to the spring where I could be quiet and hate them (161).

Als "erzählter Raum" vermittelt der dargestellte Naturraum Additionen von Eindrücken, die zugleich die vitalen Äußerungen der Natur ausdrücken. Er ist "vitalisiert".

Die sprachliche Schilderung zeigt keine kausalen, konditionalen oder adversativen Konjunktionen, kein "da", "weil", "wenn", "als", "aber", "oder", usw., sondern das nur verbindende "und". Die Raum-Zeit-Bestimmung ist gegeben durch "a-historische" "dann", "da", die iterative Bedeutung haben im Sinne von "immer wenn", oder "jedesmal wenn". Die Verbalkonstruktionen zeigen entsprechend das (iterative oder durative) Partizip Präsens. Die impressiven Augenblicksbestimmungen scheinen ihre Zeitbestimmung[8] zu verlieren:

> It would be quiet there then, with the water bubbling up and away and the sun slanting quiet in the trees and the quiet smelling of damp and rotting leaves and new earth (161).

Der rein statische Naturraum verströmt seine "Lebensenergie". Diese Sprache deutet bereits in Richtung auf idyllisierendes Poetisieren des problemlosen Raumes.

Die atmosphärische Gestimmtheit der Natur entspricht der vitalen Sinnlichkeit der Frau, deren Intensität mit der Intensität der Naturäußerungen im Jahreszeitenwechsel korrespondiert. Das Frühjahr bringt jedesmal einen Höhepunkt der vitalen Bedürfnisse bzw. der Sehnsucht nach Erfüllung. Die tatsächliche sterile Einsamkeit im eigenen alltäglichen Lebensraum, die Einsamkeit vor allem im "allnächtlichen" Schlafzimmer steigert sich gegenüber der Vorstellung des "lebendigen" Naturraumes bis zur Unerträglichkeit:

> In the early spring it was worst. Sometimes I thought I could not hear it, lying in bed at night, with the wild geese going north and their honking coming faint and high and wild out of the wild darkness, and during the day it would seem as though I couldn't wait for the last one to go so I could go down to the spring (162).

Die Vögel sind die Projektionen der Unerfülltheit der Frau. Sie ziehen aus dem "wilden Dunkel" nach dem "Norden". Sie

beschreiben tiefenstrukturell damit vielleicht auch ihren Übergang vom archetypischen Lebens-Komplex in den Geist-Komplex und bezeichnen damit bildlich den Vitalitätsverlust der Frau.

Die natürliche Räumlichkeit an der Quelle ist auch der adäquate Umraum für die Begegnung von Mann und Frau. Er ist eine Art "locus amoenus" wo sich Mann und Frau "einig" werden. Addie wartet nicht auf die Initiative des Mannes, den sie am Orte trifft, sondern ergreift sie selbst:

> And so when I lokked up that day and saw Anse standing there in his Sunday clothes, turning his hat round and round in his hands, I said: "If you've got any woman-folks, why in the world dont they make you get your hair cut?" (162)

An das Kennenlernen schließt sich das "Einvernehmen":

> So I took Anse (163).

1. 13 Der kritisierte geist-männliche "Sprachraum" - Sprache und Sprecher als räumliche Leerformen

Dieser Naturraum auf der Basis des sprachlichen Verstehens, das im Ehewillen beider zu einem praktischen Ergebnis führt, verwandelt sich nach dem Rückzug aus dem Naturraum in den Lebensraum der Familie, das Farmhaus von Anse. Gleichzeitig wendet sich das gegenseitige "Erkennen" in ein totales Mißverstehen. Es ist wiederum die in ihren Vitaläußerungen frustrierte Frau, der dieses Mißverstehen bewußt wird und die sich daher ehewidrig verhalten wird. Sie sucht nach den Gründen der Ehemisere und merkt, daß gegenüber den Wirklichkeiten der Ehe die Sprache[9] als zwischenmenschliches Kommunikationsmittel versagt.[10] Ihre Enttäuschung an Ehe, Mann und Ehebett ist zugleich eine Enttäuschung an der Sprache.

Der die Krise auslösende Anlaß ist die Geburt des ersten Sohnes:

> And when I knew that I had Cash, I knew that living was terrible .... That was when I learned that words are no good (163).

Addie sieht aus der Tatsache der "Selbstverständlichkeit", die zwischen ihr und ihrem Sohn besteht, die Überflüssigkeit jeden Lippenbekenntnisses einer Zuneigung oder von Liebe.

Sie sieht aber zugleich, daß ihr Verhältnis zu Anse von solchen Lippenbekenntnissen getragen ist. Die lebendige Beziehung bedarf in der Tat primär nicht der Sprache. Denn die echte Liebesbeziehung ist nicht nur wesentlich geschichtslos, sondern auch "sprachlos".[11] Mit Addie heißt das, Liebe ist

> voicelessness in which the words are the deeds (166).

Anse bedarf des Wortes zur Liebe. Cash, das Kind, bedarf keiner Worte, es verhält sich einfach nach seinen Bedürfnissen. Aber wo nur gesprochen wird, liegt das Sprechmotiv im Vorgeben von Sachverhalten, die nicht bestehen:

> He [Anse] had a word, too. Love, he called it. I knew that word was like the others: just a shape to fill a lack; that when the right time came, you wouldn't need a word for that ....Cash did not need to say it to me nor I to him, and I would say, Let Anse use it, if he wants to. So that it was Anse or love; love or Anse: it didn't matter (164).

Da diese Sprache nur von dem gesprochen wird, der nicht zu lieben und in diesem Sinne also auch nicht zu leben versteht, nämlich von Anse, dem Gatten Addies, so muß sie auch "erfunden" sein von einem solchen, der nicht zu lieben verstand, der es nicht verstand, die vitalen Äußerungen des Lebens vorbehaltlos und eben schweigend anzunehmen. Dies ist der Mann im transpersonalen Sinne:

> But then I realised that I had been tricked by words older than Anse or love, and that the same words had tricked Anse too (164).

Die Kritik Addies am Sprachverhalten Anses wird eine Kritik an der Sprache überhaupt, deren Begrifflichkeit eine Erfindung dessen ist, der die durch die Begriffe gemeinten Sachverhalte im eigenen Verhalten negiert. Daraus ergibt sich, daß diese Sprache überhaupt die Sachverhalte nicht bezeichnen kann, die sie vorgibt zu bezeichnen.[12] Der Widerspruch von Geist und Leben tritt hier im Widerspruch zwischen der vom Geist geschaffenen Sprache und der Wirklichkeit, zwischen Zeichen und Bezeichnetem, zwischen Wort und Bedeutung, zwischen Form und Inhalt auf:[13]

> I learned ... that words dont ever fit even what they are trying to say at. When he [Cash] was born I knew that motherhood was invented by someone who had to have a word for it because the ones that had the children

> /nämlich Mütter, Frauen/ didn't care whether there was a word for it or not. I knew that fear was invented by someone that had never had the fear; pride, who never had the pride (163/164).

Zum ersten Mal wird der tiefenstrukturelle Konflikt zwischen Geist und Leben in der Form der Opposition von Sprache und Bedeutung erkannt und ausgesprochen, und zwar von der Frau. Die einseitige Disposition des Mannes läßt ihn an den Lebensphänomenen vorbeigehen. Die Frau erkennt den Konflikt in seinen ursächlichen Zusammenhängen und sie beherrscht daher das Problem und zugleich ihren Mann. Ihre Rolle ist neben dem Leiden unter dem Manne ein Entproblematisieren des durch den Mann bzw. seinen Geist eingeführten Konflikt, unter dem sie leidet, und den sie als Betrug an ihr empfindet:

> It was as though he had tricked me, hidden within a word ... and struck me in the back through it (164).

Sie löst den Konflikt für sich indem sie sich "rächt". Da sie aber den Betrug im Rahmen des transpersonalen Fehlverhaltens des "Mannes" überhaupt sieht, läßt sie Anse als Menschen die Rache nicht spüren:

> But then I realised that I had been tricked by words older than Anse or love, and that the same words had tricked Anse too, and that my revenge would be that he would never know I was taking revenge (164).

Addie betrügt ihren Mann in der Vorstellung und in der Tat. Sie betrügt einen Mann, der als Sprecher jener leeren formalen Begriffsprache ebenso "leer" erscheint. Er ist leer an "Lebensfülle" und damit tot, was er allerdings selbst nicht weiß:

> He did not know that he was dead, then. Sometimes I would lie by him in the dark, hearing the land that was now of my blood and flesh, and I would think: Anse .... I would think about his name until after a while I could see the word as a shape, a vessel, and I would watch him liquefy and flow into it like cold molasses flowing out of the darkness into the vessel, until the jar stood full and motionless: a significant shape profoundly without life like an empty door frame ... (165).

Anses Persönlichkeit wird in räumlichen Metaphern erklärt. Der Mann wird gesehen als räumliche Hohlform, bedeutungsschwanger, aber ohne "Lebensfülle", gleich seinem "bloßen" Namen. Mann und sprachliche Leerform sind prinzipiell iden-

tifiziert:

> I would let him be the shape and echo of his word (166).

Der Gedanke im Ehebett an seine Leblosigkeit, die Gedanken über seinen Namen als leeren, leblosen Rahmen oder Behälter verbindet sich assoziativ mit dem Gedanken an den eigenen "körperlichen" Behälter in seiner spezifisch weiblichen "Leere",[14] die das Lebendige aufgenommen und geboren hat. Für diese Leere gibt es keinen sprachlichen Begriff. Im Text erscheint eine "sprachliche" Leerstelle:

> The shape of my body where I used to be a virgin is in the shape of a and I couldn't think Anse, wouldn't remember Anse (165).

So wird das "Schrift-Sprach-Bild" selbst zum direkt gesetzten Symbol.

1. 14 Der emanzipatorische "lebendige" Akt im "sprachlosen" Naturraum

Addie betrügt den Mann nicht im ehelichen Lebensraum, der vom Mann bestimmt ist, sondern dort, wo er gerade wegen seiner Leblosigkeit nicht sein kann und wohin er nicht folgen wird. Addie sucht wiederum den Naturraum auf, den Ort der Erfüllung vitaler Bedürfnisse, den wesentlich "sprachlosen" Sprachraum. Er ist das "dark land talking the voiceless speech" (167).
Addie entzieht sich ohne Wissen ihres Mannes dem ehelichen Lebensraum. Sie entzieht sich ihm als Sprachraum und betrügt ihren Mann im "außerehelichen" Naturraum, indem sie einen anderen in diesem vitalen Naturraum verführt. Sie verführt ausgerechnet den Priester Whitfield, also jenen Mann, der die idealisierten Begriffe wie "love", "motherhood", "pride", "fear" usw. zu sanktionieren, ihre Negation im Vitalverhalten aber als Sünde zu verdammen hat. Das Hineinführen dieses Mannes in den lebendigen Naturraum bedeutet ein "Entkleiden" des Mannes von seinen geistigen Bestimmtheiten, die den Liebesakt zur "Sünde" machen. Addie sieht die "Sünde" als "Kleider", die im sprachlosen Liebesakt abgelegt werden müssen. Sie entproblematisiert dabei im Ton bitteren Sarkasmus den Konflikt zwischen Geist und Leben:

> While I waited for him in the woods, waiting for him before he saw me, I would think of him as dressed in sin. I would think of him as thinking of me as dressed also in sin, he the more beautiful since the garment which he had exchanged for sin was sanctified. I would think of the sin as garments which we would remove in order to shape and coerce the terrible blood to the forlorn echo of the dead word high in the air. Then I would lay with Anse again - I did not lie to him: I just refused ... - hearing the dark land talking the voiceless speech (166/167).

Addies Tat entspricht nicht nur ihren vitalen Bedürfnissen; sie ist eine bewußte Pflichthandlung gegenüber dem Lebensprinzip überhaupt:

> I believed that the reason was the duty to the alive, to the terrible blood, the red bitter flood boiling through the land (166).

Letztlich handelt es sich um einen emanzipatorischen Akt gegenüber dem Manne, tiefenstrukturell triumphiert das Prinzip "Leben" über das des "Geistes".

1. 2 Die Entproblematisierung durch grotesk-karikierende Reduktion der geist-männlichen Daseinsräume auf ihre vital-menschlichen Grundaspekte. - Der grotesk-karikierte "Er-fahrungsraum"

Addies Rache greift über den Ehebruch hinaus. Die Frau rächt sich, indem sie "ihre" Männer auf die Erfüllung ihres letzten und konventionellen Wunsches verpflichtet, sie in Jefferson zu begraben, und sie damit auf eine denkwürdige Reise schickt:

> ... I was taking revenge. And when Darl was born I asked Anse to promise to take me back to Jefferson when I died (164/165).

Dies ist der Schlüsselsatz zum Verständnis dieses Romans als "Reiseroman". Die Reise der Familie der Bundren nach Jefferson mit der toten Addie ist ein differenzierter Racheakt der Frau und Mutter als Trägerin des Lebensprinzips. Die von ihr durch ihre Verpflichtung abhängigen Männer werden auf dieser Reise zur Karikatur ihrer selbst als Geistträger. Das heißt, sie werden ihrer jeweils spezifischen anspruchsvollen geist-männlichen Attitüde auf groteske Weise entkleidet, ebenso wie das konventionelle Begräbnisritual durch diese Reise zur Farce wird.[15] Entkleidet aber

werden diese Männer bis auf den Rest ihrer lebendigen Menschlichkeit, ihr erbärmliches Allzumenschliches wird offenbar. Anse wird der Pikaro eines kalkulativen Materialismus, Darl die absurde Karikatur eines reflexiven, bewußtseinsverstiegenen Philosophen, Cash zur lächerlich traurigen Figur eines objektbesessenen handwerklichen Ästheten, Jewel schließlich der Don Quijote[16] des von seiner Allmacht besessenen Heldentums.[17]
Vor diesem Hintergrund kann AILD durchaus als "Travestie" des europäischen "Aventure-Romans" verstanden werden, dem die Erfahrungswerte des christlichen Glaubens und der aristokratischen abendländischen Gesellschaft zugrunde lagen. Der Raum der "idealistischen" Erfahrungssuche wird in AILD zum Weg eines stinkenden Leichenzuges. Die grotesk-makaber überzeichnete Alltäglichkeit vernichtet, über die Satire hinausgehend, jedes idealistische Wirklichkeitsbegreifen. Sie vernichtet auch jeden Ansatz des Tragischen, das die "Würde" des geist-männlichen Prinzips erweisen könnte. An die Stelle der Würde tritt makabre Komik.[20]

1. 21 Die groteske Karikatur des Raumes des materialistisch selbstbesessenen Daseins

1. 211 Die ausgebeutete Mitwelt und das räumlich projizierte Versagen

In seinen Überlegungen, die Anse im Krankenzimmer seiner Frau Addie anstellt, zeigt er sich bereits als "Möchtegern" im Sinne eines kleinkapitalistischen Materialisten, als Zerrbild des "großen" Flem Snopes. Als Familienvater ist er ein kleiner Ausbeuter, der seine Söhne für seine Profitvorstellungen einsetzt. Er betreibt mit ihnen allerdings eine glücklose "Investitionspolitik". Anse baut sich ein Haus mit einer kleinen Farm. Cash will Zimmermann werden, fällt aber von einem Kirchendach und bricht sich das Bein, so daß er als Arbeitskraft für das Haus unbrauchbar ist:

> falling off of churches and lifting no hand in six months and me and Addie slaving and a-slaving, when there is plenty of sawing on this place he could do if he's got to saw (35).

Darl, der zweite Sohn lebt von vornherein in einer anderen Welt und ist daher für praktische Dinge nicht zu gebrauchen. So ist es voll Bitternis und Selbstbloßstellung, wenn Anse sagt:

> It aint that I am afraid of work; I alwaya is fed me and mine and kept a roof above us: it's that they would short-hand me just because he /Darl/ tends to his own business, just because he's got his eyes full of the land all the time (35).

Er ist von sich überzeugt: "I do the best I can,... but durn them boys" (34).

Der persönliche Umraum einschließlich der familiären Mitwelt hat nur materialistischen Dingwert. Er wird nach Brauchbarkeit bzw. Verfügbarkeit eingestuft.

Das eigene Versagen wird ebenso in den Raum projiziert bzw. den mitweltlichen "Gebrauchsmitteln" angelastet. In naiver, selbstbetrügerischer Kasuistik schiebt Anse der "Straße", die an seinem Haus vorbeiführt, die Schuld an seinem "Unglück" zu. Die Straße durchbreche gleichsam schicksalshaft die gottgewollte Ordnung, daß der Mensch durch seinen aufrechten Gang für ein statisches, bewegungsloses, ruhiges Dasein im "Haus" geschaffen sei und nicht für ein dynamisches, bewegtes, unruhiges Leben auf der "Straße". Nun aber habe ihn der schicksalshafte Gott ("Old Moster") selbst geheißen, dorthin sein Haus zu stellen,

> where every bad luck prowling can find it /house/ and come straight to my door, charging me taxes on top of it. Making me pay for Cash having to get them carpenter notions when if it hadn't been no road come there, he wouldn't a got them (35).

Im ehelichen Raum ist er ebenso ein Versager. Seine Frau "leidet" an vitaler Frustration. Er aber sieht sie nur als Arbeitskraft:

> Making me pay for it. She was well and hale as ere a woman ever were, except for that road. Just laying down,

> resting herself in her own bed, asking naught of none. "Are you sick, Addie?" I said. "I am not sick," she said (36).

Eine Krankheit ist für ihn allein ein Kostenproblem, deshalb betont er eifrig, als der Arzt kommt, daß er ihn nicht bestellt habe.

Er selbst in seiner "Leblosigkeit" ist die Ursache der Krankheit, wie wir aus der Perspektive der Addie wissen. Er aber gefällt sich in der lächerlichen Attitüde der Selbstgerechtigkeit und des Selbstmitleids.

Die Straße ist der konkrete "Sündenbock" - der sich nicht wehrt - der Daseinsmisere:

> I have heard men cuss their luck, and right, for they were sinful men. But I do not say it's a curse on me, because I have done no wrong to be cussed by. I am not religious, I reckon. But peace is my heart: I know it is....But it seems hard that a man in his need could be so floated by a road (37).

1. 212 Das lächerliche Projekt (das Gebiß) und seine Verwirklichung

Der Tod Addies und ihr Wunsch, in Jefferson begraben zu werden, bedeuten für den Materialisten Anse die neue Chance, das Projekt seines Daseins zu verwirklichen, endlich auch einmal Erfolg zu haben. Aber was ist das für ein Projekt?! Er will sich endlich "seine" neuen Zähne kaufen können. Anse ist Egoist, Materialist und Kapitalist, aber mit welcher Fähigkeit und für welch unendlich lächerliches Objekt?!

Als Addie stirbt, worauf er nur gewartet hat, lautet seine lakonische Stellungnahme im Sterbezimmer so:

> "God's will be done," he says. "Now I can get them teeth." (51)

Alles, was Anse auf dem Weg nach Jefferson tut, tut er des kleinlichen Zieles wegen, und unter diesem Aspekt trägt er mit voller Kraft dazu bei, Addie im Sarg "heil" nach Jefferson zu bringen. Alle widrigen Begegnungen mit den Elementen der Natur sind aus seiner Sicht schicksalshafte Widrigkeiten, die ihm seinen verdienten irdischen Lohn (die Zähne) streitig machen. Die Wasserflut an der Brücke ist schicksalshafter Widerstand, aber ebenso der vom Schicksal vorgeschriebene Weg zum Ziel. Anse akzeptiert die Widrigkeiten

daher mit Bitterkeit. Denn er sucht das "irdische" Glück, obwohl er sich in naiver Besitzgier den Himmel als einen Ort der "gerechteren" Güterverteilung vorstellt. Dort allerdings sollen Besitz und Profit in die Hände derer übergehen, die auf Erden zu den Besitzlosen gehören. Obwohl er danach im Himmel sehr gut abschneiden würde, möchte er doch nicht solange warten:

> Nowhere in this sinful world can a honest, hardworking man profit.... there is a reward for us above, where they /store owners a.o./ cant take their autos and such. Every man will be equal there and it will be taken from them that have and give to them that have not by the Lord.
> But it's a long wait, seems like. It's bad that a fellow must earn the reward of his right-doing by flouting hisself and his dead (1o4/1o5).

Anse hält daher an dem Projekt fest: "But now I can get them teeth. That will be a comfort. It will" (1o5).

Im wesentlichen läßt er allerdings die anderen die Naturhindernisse überwinden: Als man zur ersten Brücke zurückgekehrt ist und versucht, auf der Furt durch den Fluß zu gelangen, läßt der verschlagene Anse die Söhne Sarg, Wagen und Werkzeuge retten, während er mit Vardaman und Dewey Dell schon längst hinübergelangt ist. Er hat sich nicht in die Gefahr begeben, auf dem Wagen sitzend ins Wasser zu stürzen: "Anse was too smart to been on it a-tall" (145), bemerkt Tull, ein Anwohner und Helfer in der Situation.
Anse wischt nur die zwei Schmutzschmierer auf dem Sarg mit Blättern ab (s. 155), bedauert - was eigentlich reiner Zynismus ist - Cash, der sich zum zweiten Mal das Bein gebrochen hat. Anses äußere Erscheinung drückt seinen egoistischen Charakter, der die anderen ausbeuten will, aus. Dennoch gibt er ein Bild der Lächerlichkeit ab. Er wird aus der Sicht Darls zur Karikatur seiner selbst.

> He looms tall above us as we squat; he looks like a figure carved clumsily from tough wood by a drunken caricaturist (156).

Oder an anderer Stelle:

> It is as though upon a face carved by a savage caricaturist a monstrous burlesque of all bereavement flowed (73/74).

Da die Zugtiere verloren gehen, müssen neue gekauft werden. Anse "opfert" im Sinne des Zielobjektes , der Zähne, das

Entbehrliche, nämlich "a chattel mortgage on my cultivator and seeder" (18o). Er nimmt den anderen aber das für deren Zielvorstellungen Unentbehrliche. Er entwendet Cash das Geld für eine "talking machine" (181), die er von Suratt kaufen will. Er beraubt Jewel seines Pferdes, das unentbehrliche Requisit für Jewels Selbstverständnis. In scheinheiligem Selbstmitleid, Selbstgerechtigkeit und Selbstlosigkeit überzeugt er sogar selbst Jewel:

> ...I thought that if I could do without eating, my sons could do without riding. God knows I did (182).

In der gefährlichen Situation des Brandes der Scheune, dem zweiten wichtigen Prüfstein, ist Anse wiederum nicht tätlich engagiert, wieder sind es die anderen, vor allem Darl, der den Sarg aus dem Feuer rettet. Als man in Jefferson schließlich angelangt ist, braucht man Grabschaufeln. Geld auszugeben scheut Anse. Er beansprucht von den Einwohnern christliche Nächstenliebe:

> "It'll cost money," pa says. "Do you begrudge her it?" Darl says....But pa didn't stop." I reckon we can get a spade," he said. "I reckon there are Christians here" (225).

Die "Christen" findet er mit utilitaristischem Instinkt im Haus der Mrs. Bundren, aus dem Musik ertönt:

> "Maybe they got one here," he said. He pulled up at Mrs. Bundren's. It was like he knowed.(225)... So he stopped there like he knowed, before that little new house, where the music was (226).

Nur der Erfolg wird von den übrigen festgestellt:

> Then we saw pa coming back. He had two spades coming around the house (226).

Gleichsam als Nebenprodukt des Organisationstalentes "fällt" eine zweite künftige Ehefrau "ab", die nämlich die "christliche" Entleiherin ist:

> Pa was looking back at the house. He kind of lifted his hand a little and I saw the shade pulled back a little at the window and her face in it (226).

Danach hilft Anse den unbequemen Alleswisser Darl überwältigen. Er entwendet schließlich Dewey Dells Geld, das sie für die Abtreibung von ihrem Geliebten bekommen hatte. Er bringt die Schaufeln der Frau zurück und kommt an mit den neuen Zähnen und mit der neuen Frau bzw. dem Grammophon als Dreingabe:

...and Jewel says, "He got them teeth"....It made him look a foot taller, kind of holding his head up, hangdog and proud too, and then we see her behind him ...-a kind of duck-shaped woman all dressed up, with them kind of hard-looking pop eyes like she was daring ere a man to say nothing ... looking at us like she dared ere a man. And then I /~Cash_7 see that the grip she was carrying was one of them little graphophones (249).

Anse stellt seine Kinder vor bzw. Mrs. Bundren:

kind of hangdog and proud too with his teeth and all, even if he wouldn't look at us (25o).

Die Familienidylle ist zum grotesk karikierten Familienphoto erstarrt. Der Vater zeigt sich in der Pose des "großen" Erfolgreichen entsprechend seiner Bewußtseinsattitude, aber zugleich als schwächlicher Pantoffelheld, vor der aufgeputzten "Putenhenne" Mrs. Bundren. Er ist durch die Reise unverändert, hat aber sein Ziel erreicht, ebenso wie der Erzähler das seine erreicht hat, den Mann in seiner grotesken Erbärmlichkeit zu offenbaren.

1. 22 Die groteske Karikatur des Raumes des reflexiv selbstbesessenen Daseins

1. 221 Die absurde Privatwelt ("home")

Während Addie im Sterben liegt, geht Darl seinen absurden Geisteskonstruktionen nach. Schon jetzt denkt er über die Wirklichkeit seines realen alltäglichen Daseins im Kreis der Familie und über die Möglichkeit eines "privaten" Daseins in der Irrealität nach. Der darauf bezogene zweideutige Begriff "home" wird seiner alltäglichen Bedeutung "Elternhaus" entkleidet und umgedeutet als der seinem reflexiven Dasein adäquate irreale "Eigenraum". (Vgl. besonders die Seite 76, die endet: "How often have I lain beneath rain on a strange roof, thinking of home.")

1. 222 Die Reise als Weg in den absurd lächerlichen Eigenraum des reflexiven Daseins: das Irrenhaus

Er formuliert die absurde Konstruktion einer absoluten Privatwelt, durchschaut aber analytisch die Verhaltensweisen seiner Brüder und seines Vaters. Ebenso wie Anse auf der Reise seine Söhne und seine Tochter materiell schädigt, um zu seinen Zähnen zu gelangen, so schädigt Darl seine Geschwister und seinen Vater immateriell, indem er ihnen ihre

jeweiligen Schwächen boshaft zynisch vorhält : dem Vater seinen Geiz und seine kleinliche Geldgier bzw. seine Scheinheiligkeit im Moralisieren, Jewel dessen außereheliche Geburt und Dewy Dell ihr Abtreibungsproblem, was ihr nicht hilft, sondern sie zum Haß gegen Darl bewegt. Tiefenstrukturell trifft er damit allerdings nicht die "Lebensträgerin" Dewey Dell, sondern den Urheber ihrer Lage und den geistigen Anstifter zur Abtreibung, nämlich Loaf, den Liebhaber und den Mann.

Die Reise als Erfahrungsraum ist für Darl die Bestätigung der Absurdität der alltäglichen Welt, der er allerdings eine irreale Welt gegenübersetzt. Bei Beginn der Reise sitzt er auf dem Wagen und lacht ohne Anlaß aber in geheimem Wissen über die "insane world" [19]. Anse beschreibt das absurde Gelächter Darls, das auch am Ende der Reise, wenn sich die Absurdität der Welt bestätigt hat, wieder auftreten wird:

> ...we hadn't no more than passed Tull's lane when Darl begun to laugh. Setting back there on the plank seat with Cash, with his dead ma laying in her coffing at his feet, laughing (99).

Anses scheinheiliges Reden von einer Verletzung des eigenen Ansehens und des Respekts gegenüber der Toten bestärkt Darl nur im Lachen, da er die Hohlheit der Worte durchschaut hat:

> I got some regard for what folks says about my flesh and blood even if you haven't"(99), ... and I turned and looked back at him setting there, laughing .... I just looked back at Darl, setting there laughing... And Darl setting on the plank seat right above her where she was laying, laughing (1oo).

Darl versucht gerade wegen seines Wissens, dem grotesken Spuk der Reise ein Ende zu bereiten. Bei dem unglücklichen Flußübergang ist er derjenige, der von sich aus vom Wagen springt, wobei der Sarg ins Wasser fällt. Wenn ihn Vardaman unaufhörlich anfeuert, die Mutter im Sarg aus dem Wasser zu retten, so hat es eher den Eindruck, als würde Darl den Sarg nur deshalb fassen wollen, um ihn unter Wasser zu halten, nicht um ihn zu retten:

> /Vardaman/ coudn't stop hollering because Darl was strong and steady holding her under the water.... Then he comes up out of the water.... but his hands came empty out of the water emptying the water emptying away ... "Where is ma, Darl?" I said. "You never got her. You knew she is a fish but you let her get away. You never got her..."(144).

Darl ist es auch, der die Scheune Gillespies anzündet, um den Sarg zu verbrennen. Er hilft das Vieh aus den Ställen zu retten, aber er versucht Jewel zurückzuhalten, der den Sarg aus dem Feuer holen will:

> Jewel turns back into the barn. "Here", I /Darl/ say; "Jewel!" I grasp at him; he strikes my hand down. "You fool," I say...(211).

Die Brandstiftung ist der Anlaß seiner Überwältigung und Gefangennahme durch die anderen, die ihn wegen seiner wissenden Boshaftigkeit nicht "leiden" können (vgl. 227). Der tiefere Grund seiner Gefangenschaft liegt in der reflexiven "Sehnsucht" nach einer reineren absoluten Welt.

Die groteske Karikatur dieses absoluten Raumes ist das Irrenhaus, das er als eigenen Lebensraum, als "Heimat" lachend annimmt:

> "Down there it'll be quiet, with none of the bothering and such. It'll be better for you, Darl, " I /Cash/ said.
> "Better," he said. He began to laugh again. "Better", he said. He couldn't hardly say it for laughing. He sat on the ground and us watching him, laughing and laughing..." (228)

Im letzten inneren Monolog Darls lacht er über sich selbst als einer, der sich selbst radikal reflexiv objektiviert hat. Er ist im wahrsten Sinne "außer sich"; er spricht nicht von sich als "Ich" sondern von sich als "him" oder "Darl". Er ist, über sich selbst lachend, sich selbst zur Karikatur geworden. Der dieser Karikatur adäquate Lebensraum wird bejaht:

> Darl has gone to Jackson. They put him on the train, laughing, down the long car laughing..."What are you laughing at?" I said.
> "Yes yes yes yes yes" (243).

Das Ende der Reise ist verbunden mit der Vorstellung des grotesken Bildes seiner selbst hinter den Gittern des Irrenhauses:

> Our brother Darl in a cage in Jackson where, his grimed hands lying in the quiet interstices, looking out he foams. "Yes yes yes yes yes yes yes yes" (244).

Erschütternd bleibt der "menschliche" Haß der Verwandten - ausgenommen Cash - und die von Cash festgestellte Tatsache, daß es eine Majoritätsentscheidung ist, was normal und

was unormal ist:

> Sometimes I think it aint none of us pure crazy and aint none of us pure sane until the balance of us talks him that-a-way. It's like it aint so much what a fellow does, but it's the way the majority of folks is looking at him when he does it (223).[20]

Mit "craziness" spricht Cash tiefenstrukturell die Formen der geistigen Selbstbesessenheit an. Und in der Tat, alle Männer in dieser Familie sind in ihrer spezifischen Art selbstbesessen. Das gilt ebenso für den so normal erscheinenden Cash. Er hat sich in sein Urteil ja auch einbezogen.

1. 23 Die groteske Karikatur des Raumes des handwerklich selbstbesessenen Daseins

1. 231 Der grotesk-makabre Werkraum

Cash ist allerdings der von der Technik faszinierte und von seinem jeweiligen Werkstück ebenso besessene Handwerker. Er sieht den eigenen bzw. mitweltlichen Umraum nicht in seiner Lebendigkeit, sondern seiner Verwendbarkeit und Funktionalität als Gegenstand seines handwerklichen Könnens. So kann auch er den Tod der Addie nicht abwarten, um den Beweis seiner technischen Fähigkeiten anzutreten. Er baut außerhalb des Sterberaumes einen regelrechten Arbeits- und Werkraum auf, wo er wie besessen Tag und Nacht und im strömenden Regen den Sarg der Sterbenden zimmert. Hier vor dem Haus ist Cash ganz werktätig Handelnder. Die Werkzeuge "regeln den Spielraum des agierenden Leibes".[21] Die im Sinne des Arbeitszieles "zuhandenen" Gegenstände bestimmen mit dem werkenden Cash diesen Arbeitsraum: "saw, adze" als die gehandhabten Werkzeuge, im Zentrum der Sägebock ("trestle"), das Werkmaterial, die Bretter mit dem Materialabfall, Hobel- und Sägespäne ("chips") und schließlich das entstehende Werkstück, der Sarg ("coffin").
Cash ist <u>der</u> Handwerker schlechthin, der mit innerer Begeisterung sein Meisterstück vollbringen will:

> When I reach the top, he [Cash] has quit sawing. Standing in a litter of chips, he is fitting two of the boards together. Between the shadow spaces they are yellow as gold, like soft gold, bearing on their flanks in smooth undulations the marks of the adze blade: a

> good carpenter, Cash is. He holds the two planks on the trestle, fitted along the edges in a quarter of the finished box. He kneels and squints along the edge of them, then he lowers them and takes up the adze. A good carpenter. Addie Bundren could not want a better one, a better box to lie in.... I go on to the house, followed by the
>
> Chuck. Chuck. Chuck
>
> of the adze (5).

Die genaue und adäquate Einzelbeschreibung der Gegenständlichkeit und der Arbeitsvorgänge in diesem Arbeitsraum zeigt den typischen Zimmermann bzw. Sargschreiner. Sie will damit auch den denkbar besten beschreiben. Denn der typische ist auch der beste. In seiner Arbeitswut ist Cash auch nichts anderes als ein solcher idealtypischer, denkbar bester Schreiner.

Er ist allerdings nicht in dieser Situation des Sterbens seiner Mutter ein "Sohn", der um sie trauert. Er ist allein selbstbesessener Handwerker, dem der Tod seiner Mutter lediglich Bewährungsprobe seines Könnens ist. Die"Perversion des sittlichen Verhältnisses"[22] führt zur grotesken Situation. Sie kommt zum räumlichen Ausdruck in der Tatsache, daß gerade der Sterberaum und der Arbeitsraum nebeneinanderliegen, wobei die Sterbende, als Mittelpunkt des Sterberaumes, durch das Fenster des Hauses mit dem Werkenden, als Zentrum des Arbeitsraumes, in eine ebenso groteske Kommunikation tritt. Das "Zwielicht" als atmosphärische Bestimmung des die beiden Räumlichkeiten enthaltenden Gesamtraumes bestätigt den Gegensatz. Von Addies Seite werden beim Anblick des an ihrem Sarg wie besessen arbeitenden Sohnes keine Emotionen offenbar. Cash seinerseits zeigt ihr nicht ohne Stolz seinen Werkraum und deutet ihr mit pantomimischen Gesten die Entstehung des Werkstückes an.

Darl,der in als-ob-Vergleichen das handwerkliche Bemühen ironisiert, das ja zugleich ein "unmenschliches"[23] ist, schildert das groteske Gesamtbild:

> She is looking out the window, at Cash stooping steadily at the board in the failing light, laboring on toward darkness and into it as though the stroking of the saw illumined its own motion, bord and saw engendered. "You, Cash," she shouts, her voice harsh, strong, and unimpaired.... He looks up at the gaunt face framed by the window in the twilight.... He drops the saw and

> lifts the board for her to see,... He drags a second plank into position and slants the two of them into their final juxtaposition, gesturing toward the ones yet on the ground, shaping with his empty hand in pantomime the finished box. For a while she looks down at him..., neither with censure nor approbation. Then the face disappears (47).

Cashs weiteres Verhalten bestätigt seine einseitige Indentifikation mit der Daseinsform "Handwerker". Als seine Mutter tot ist, kommt er zwar ins Sterbezimmer, er kann sich aber auch jetzt nicht von seinem Handwerkszeug trennen. Er muß wenigstens die Säge mitbringen:

> Cash comes to the door, carrying the saw (48) ... Cash looks down at her face.... He does not approach the bed. He stops in the middle of the floor, the saw against his leg, his sweating arms powdered lightly with sawdust, his face composed (49).

Cash hält es auch nicht lange im Sterbezimmer aus:

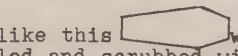
> After a while he turns without looking at pa and leaves the room. Then the saw begins to snore again .... The sound... steady, competent, unhurried, stirring the dying light... (49).

Man sieht, wie sich die beiden Räumlichkeiten atmosphärisch durchdringen, hier das "Sterben" dort das "Sägen".

1. 232 Das grotesk-makabre Werkstück: der Sarg

Als das Werkstück, der Sarg, vollendet ist, ist es nach handwerklichen Prinzipien perfekt, sowohl in seiner technischen Funtionalität als auch ästhetischen Ansehnlichkeit. Der Gegenstand aber macht den Perfektionismus wiederum lächerlich. Die handwerklichen Prinzipien sind zusammengefaßt in einem durchdachten 13-Punkte-Katalog von Kriterien (vgl. 77), die erfüllt sein müssen, damit das Werkstück "Sarg" allen funktionalen und ästhetischen An-

forderungen genügt. Dabei scheint sich Funktionalität und äußere Schönheit vor allem in der "Schrägung der Brettkanten" zu vereinen. Der Satz "I made it on the bevel" wird mehrmals sinngemäß wiederholt (77, 78, 82, 74) Tull bestätigt dem fertigen Werk, daß es "Wertarbeit" ist:

> Cash made it clock-shape, like this  with every joint and seam bevelled and scrubbed with the plane, tight as a drum and neat as a sewing basket (82f.).

An den Vergleichen sieht man, daß das Stück in seiner "Schönheit" seine eigentliche Funktion vergessen läßt.

Mit der Vollendung des Werkes wird der Werkraum sorgfältig abgebrochen, denn seine Funktionalität war auf eben dieses Werkstück und nichts anderes abgestimmt.

> He has returned to the trestles, stooped again in the lantern's feeble glare as he gathers up his tools and wipes them on a cloth carefully and puts them into the box with its leather sling to go over the shoulder. Then he takes up box, lantern and raincoat and returns to the house (75).

Der Handwerkskasten jedoch begleitet Cash auf die Reise.

1. 233 <u>Die lächerlichen Betriebsunfälle und der Verlust des handwerklichen Selbstraumes (Handwerkskasten)</u>

Die Betriebsunfälle runden satirisch die Karikatur des Mannes ab. Die Unfälle ereignen sich vor und während der Reise. Gleichsam als Warnung hatte er sich selbst während seiner "Ausbildung" als Zimmermann das Bein gebrochen, indem er vom Kirchendach gefallen war. Unmittelbar vor der Reise "passieren" Unfälle seinem Werkstück, dem Sarg, und den Werkzeugen. Urheber ist Vardaman, der Knabe, der in naiver Einfalt, aber aus seiner natürlich lebendigen Liebesbeziehung zur Mutter heraus, Löcher in den Sarg bohrt, damit sie Luft bekommen soll. Er zerstört damit

wiederum auf makabre Weise die Funktionalität und Ästhetik des wertvollen Meisterstücks; es wird seiner idealen Vollkommenheit beraubt:

> ... the top of the box bored clean full of holes and Cash's new auger broke off in the last one. When they taken the lid off they found that two of them had bored on into her face (70).

Natürlich verschließt Cash die Löcher mit der ihm eigenen minutiösen Pedanterie, mit der von Darl festgestellten "minute care of a jeweler" (74). Tull beobachtet den Vorgang:

> He is trimming out plugs for them /~the holes_7, one at a time,... He could cut up a tin can and hide the holes and nobody wouldn't know the difference. Wouldn't mind, anyway. I have seen him spend a hour trimming out a wedge like it was glass he was working ... (82).

Als auf der Reise der "Leichenwagen" ins Wasser stürzt, verliert Cash auch noch den Handwerkskasten. Die Natur entreißt ihm diesen räumlich-gegenständlichen Ausdruck seiner Daseinsform. Cash wird im wahren Sinne "bloß"-gestellt. Der Handwerkskasten und mit ihm die wesentlichen Werkzeuge "plane", "square", "saw", "hammer", "chalkline" and "rule" fallen ins Wasser (vgl. 147, 150).

Als Cash selbst ans Ufer gerettet ist, hat er das Bein zum zweiten Mal gebrochen. Vom einseitigen Handwerker ist der "Mensch" übrig geblieben, der narniederliegt und leidet, und der auch die Schmerzen geduldig ertragen kann. Darin erweist er sich als "Lebender". Die Vermittlung der Raumszene erfolgt in naturalistischer Detailschilderung:

> Cash lies on his back on the earth, his head raised on a rolled garment. His eyes are closed, his face gray, his hair plastered in a smooth smear across his forehead ....He lies pole-thin in his wet clothes, a little pool of vomit at his head and a thread of it running from the corner of his mouth and down his cheek where he couldn't turn his head quick or far enough, until Dewey Dell stoops and wipes it away with the hem of her dress (149).

Das Unglück im Fluß ist für Cash allerdings wiederum allein ein technisches Problem. Der einzige Kommentar

dazu, bevor er in Ohnmacht fällt, ist die abgerissene Feststellung:

> It /the coffin/ wasn't on a balance. I told them that if they wanted it to tote and ride on a balance, they would have to (157).

Cash ist fortan zur leidenden "Passivität" verurteilt. Er erhält den laienhaft angelegten und schmerzhaften Zementverband. Er erträgt die Schmerzen aber stoisch während der Fahrt auf dem rüttelnden Wagen, wobei er auf den Sarg gebunden ist, um nicht herunterzufallen.
Der Vater nimmt dem Wehrlosen schließlich das Geld, für das sich Cash ein technisches "Wunderwerk" hätte kaufen wollen, nämlich jene "talking machine" (181).

In Jefferson angekommen, freut sich Cash menschlich allzumenschlich über das Grammophon in der rührseligen Vorstellung, daß die Familie beim Zuhören vereint ist. Das Bedauern für Darl in diesem Zusammenhang erscheint wiederum grotesk in seiner bodenlosen Naivität:

> ... and us setting in the house in the winter, listening to it, I would think what a shame Darl couldn't be to enjoy it too (250).

1. 24 Die groteske Karikatur des Raumes des heldisch selbstbesessenen Daseins

1. 241 Der "allmächtige" Held in seiner Beziehung zur Mitwelt

Als Addie im Sterben liegt, wird Jewels überstiegenes Selbstverständnis als apotheotischer Held in seiner Einstellung zu Cashs Arbeit deutlich. Jewel sieht zwar die "Geschmacklosigkeit", die darin besteht, daß Addie zusehen muß, wie ihr eigener Sarg entsteht. Jewel flucht in seiner ihm eigenen Selbstbesessenheit auf den Bruder und seinen gesamten Werkraum und das Werkstück, den Sarg:

> It's because he stays out there, right under the window, hammering and sawing on that goddamn box. Where she's got to see him. Where every breath she draws is full of his knocking and sawing where she can see him saying See. See what a good one I am making for you. I told him to go somewhere else. I said Good God do you want her see in it (14)..... and that goddamn adze going One lick less. One lick less ... (15).

Darin schwingt aber ebenso der Neid mit gegenüber dem anderen, der die Anerkennung der Mutter und der übrigen erringen könnte, "until everybody that passes the road will have to stop and see it and say what a fine carpenter he is" (15).

In kraftmeierischer Pose fordert er Gott heraus, die Situation radikal zu beenden:

> If there is a God what the hell is He for (15).

Da der aber nicht handelt, versetzt sich Jewel selbst in die Rolle eines göttlichen Giganten, der zur allmächtigen Tat schreitet, indem er gleichsam den göttlichen "Donnerkeil" von oben herab auf die erbärmlichen Kreaturen schleudern will:

> It would just be me and her on a high hill and me rolling the rocks down the hill at their faces, picking them up and throwing them down the hill faces and teeth and all by God until she was quiet and not that goddam adze going One lick less. One lick less and we could be quiet (15).

Doch der Leser kennt durch Addie selbst die "apotheotische" Herkunft des Helden Jewel, wodurch sein Gigantismus in lächerlicher Weise relativiert wird. Sein "göttlicher" Vater ist nämlich der erbärmliche Priester Whitfield, den Addie zynisch als "the instrument ordained by God who created the sin, to sanctify that sin he had created" (166) verstanden hat. Das "Produkt" der so geheiligten Sünde ist Jewel. Darl spielt immer wieder auf Jewels "heilige" Herkunft an:

> "Jewel", I say, "whose son are you? (202) ... "Jewel, I say, Who was your father, Jewel?" (203)

Und jedesmal antwortet Jewel böse: "You goddamn lying son of a bitch" (202). ... "Goddamn you. Goddamn you" (203).

1. 242 Der heldische Reiter

Jewel tritt auch immer mit dem archetypischen heldischen Tier, dem Pferd, auf. Schon als 15-Jähriger verläßt Jewel permanent das Haus und kehrt eines Tages mit "seinem" erarbeiteten Pferd zurück. Beide zusammen verkörpern die heldenhaft männliche Pose:

> He galloped up and stopped, his heels in the horse's ribs and it dancing and swirling like the shape of its mane and tail and the splotches of its coat had nothing whatever to do with the flesh-and-bone horse inside them, and he sat there, looking at us (127).

Er tut als Held fortan nichts ohne sein Pferd. Während die Mutter im Sterben liegt, ist Jewel meist bei ihm auf der Weide oder im Stall. Das Verhalten von Mann und Pferd entspricht dort dem gegenseitigen Einverständnis. Darl beobachtet es:

> Down there fooling with that horse. We will go on through the barn, into the pasture.... Jewel whistles, once and shrill. The horse snorts, then Jewel sees him, glinting for a gaudy instant.... the horse comes...his mis-matched eyes rolling,... watching Jewel over his shoulder in an attitude kittenish and alert (11/12).

Jewel redet das Pferd ebenbürtig an: "Come, here, sir," (12) Beide ergänzen sich immer wieder zum archetypischen heldischen Standbild, dem eine "explosive" Statik eigen ist:

> Save for Jewel's legs they are like two figures carved for a tableau savage in the sun"... they are rigid, motionless, terrific, the horse back-thrust on stiffened, quivering legs,... Jewel with dug heels (12).

1. 243 Die Reise als grotesk karikierter heroischer Ausritt

Als die Mutter tot ist, beginnt Jewel selbstverständlich die Reise nur auf dem Rücken des Pferdes, wiederum gegen den Willen des Vaters. Die Reise ist der Auszug des Helden zur ritterlichen Tat analog zum christlich-höfischen Roman, allerdings bis zur naturalistischen Groteske säkularisiert.

In einem furiosen Ritt holt Jewel den Leichenwagen ein:

> He comes up the lane fast, yet we are three hundred yards beyond the mouth of it when he turns into the road, the mud flying beneath the flicking drive of the hoves. Then he slows a little, light and erect in the saddle,... the horse moving with a light, high-kneed driving gait, three hundred yards back (101).

Er reitet in der Pose des Führers voraus ins reißende Wasser, wobei Wagen, Sarg und Menschen mit einem Seil fest mit Jewel verbunden sind:

> Jewel sits lightly forward, his knees lifted a little; again his swift alert calm gaze sweeps upon us and on. He lowers the horse into the stream, speaking to it in a soothing murmur. The horse slips, goes under to the saddle, surges to its feet again .... "I'm on it /the ford/ now," Jewel says. "You can come ahead now"(140).

Als aber der schwimmende Holzbalken den Zug auseinanderreißt, muß Jewel das Pferd fahrenlassen. In der eigentlichen heldischen Aktion wird er von ihm getrennt. So rettet

Jewel den Wagen mit dem Sarg und damit seine Mutter, der Handwerker Cash aber das Pferd:

> He /Jewel/ was middle deep, so I /Tull/ knew he was on the ford, anyway, leaning hard upstream, and then I see the rope, and then I see the water building up where he was holding the wagon snubbed just below the ford. So it was Cash holding to the horse when it come splashing and scrumbling up the bank, moaning and groaning like a natural man (147).

Dann taucht Jewel ins Wasser und rettet die Werkzeuge Cashs. Er ist ein Held, der für die falschen Objekte handelt. Zimmermannswerkzeuge als Objekte der heldischen Tat sind lächerlich. Ebenso ist es lächerlich, einen Toten im Sarg retten zu wollen.

1. 244 Die lächerliche "heroische" Tat: Rettung der Mutter

Die psychoanalytische Untersuchung seiner heldischen Tat vor allem zeigt, daß Jewels Heldentum nur Kraftmeierei ist. Die Tatsache, daß er auszieht, um als Held ausgerechnet seine Mutter zu retten, bedeutet, daß er in bezug auf seine Bewußtseinsentwicklung die für den Helden notwendige Mutterabhängigkeit selbst über deren Tod hinaus nicht überwunden hat. Er macht die eigene Mutter im Sarg zum "Projekt" seines heldischen Entwurfes, obwohl vom "Helden" verlangt werden muß: "Wer ein Held ist, der sollte vorher seine Mutter begraben".[24] Er rettet zwar, wie es die Mythologie für den Helden vorschreibt, den "Schatz"[25] in der Form des Sarges, der ja tatsächlich etwas Wertvolles ist. Er rettet aber nicht die "Jungfrau", sondern die eigene Mutter, die satirisch-groteskerweise mit ihrem jungfräulichen Brautkleid im Sarg liegt und einen Gesichtsschleier trägt, der allerdings die beiden Bohrlöcher im Gesicht verbergen soll (vgl. 83).

Den mythologischen "Drachen" - Symbol des heldischen Prüfsteins - stellt der Naturraum mit seinen Naturelementen (Wasser, Feuer) dar, der die Mutter festhält und der zugleich die unbewußten Lebenselemente[26] vertritt, an denen sich der Held Jewel messen muß. So überwindet er den Drachen nicht gegen, sondern für die eigene Mutter und damit unbewußt für das Lebensprinzip. Sutpen, der echte Held, hatte Mutter und Vater für das Geistprinzip, seinen ideali-

stischen Entwurf, überwunden.

1. 245 Der lächerliche Held: der "Fußgänger" und "Sargreiter"

Auf dem Weg durch die weiteren Räumlichkeiten seines ritterlichen Erfahrungsraumes verliert Jewel mehr und mehr sein heldisches "Gesicht". Angelangt beim Hause der Armstids, gehorcht er ganz unheldisch dem Vater, als dieser bereits eigenmächtig das Pferd verkauft hat und von Jewel verlangt, es freiwillig "dranzugeben". Aus dem berittenen Helden wird ein Don Quijote zu Fuß. Er wird reduziert auf seine einfache "Menschlichkeit". Als solcher reitet er nicht mehr hoch über den anderen, sondern marschiert mit ihnen in einer Reihe. Vardaman, das unvoreingenommene Kind, stellt die rein "menschlichen" Tatbestände an Jewel fest:

> Darl and Jewel and Dewey Dell and I are walking up the hill, behind the wagon. Jewel came back. He came up the road and got into the wagon. He was walking. Jewel hasn't got a horse anymore. Jewel is my brother. Cash is my brother. Cash has a broken leg. We fixed Cash's leg so it doesn't hurt. Cash is my brother. Jewel is my brother too, but he hasn't got a broken leg (200).

Bei der vorletzten Station des ritterlichen Handlungsraumes "at Gillespie's" erweist sich Jewel scheinbar nochmals als tatkräftiger Held. Er rennt in die brennende Scheune, rettet zuerst selbstverständlich das Pferd, dann die Kuh, und schließlich den Sarg. Als er aus der Scheune stürzt, auf dem Sarg buchstäblich "reitend", vollendet sich die groteskk-satirische Karikatur des Helden. Er wird "abgeworfen" von dem Sarg, der sich "verselbständigt".

So sieht es der scharfsichtige Darl:

> We see his shoulders strain as he upends the coggin and slides it single-handed from the sawhorses. It looms unbelievably tall, hiding him: I would not have believed that Addie Bundren would have needed that much room to lie comfortable in.... Without stopping it overends and rears again, pauses, then crashes slowly forward and through the curtain. This time Jewel is riding upon it, clinging to it, until it crashes down and flings him forward and clear and Mack leaps forward into a thin smell of scorching meat... (211/212).

Das heldische Selbstverständnis, das Jewel in den Eigenraum projiziert hat, ist ebenso in die Mutter bzw. den zu rettenden Sarg projiziert. Mittel zur heldischen Tat (Pferd)

und Objekt der heldischen Tat (Mutter) werden im Sarg identifiziert. Die scheinbare Liebe zur Mutter ist dasselbe wie die Liebe zum Pferd, eine Tatsache, die durch den Satz Darls impliziert ist:

> I cannot love my mother because I have no mother. Jewel's mother is a horse (89).

Die Liebe zur Mutter und zum Pferd wiederum ist die Projektion der Liebe zu sich selbst als Held, ist Ausdruck der Selbstbesessenheit. Der ritterliche Erfahrungsraum ist in diesem Sinne ein "Suchraum", in dem sich der Suchende nicht verändern, sondern bestätigen will. Jewel also ist sich selbst der "Schatz". Dies kommt schon in seinem Namen "Jewel" zum Ausdruck.

Die scheinbare Liebe der Mutter zum Sohn aber ist eine Haßliebe. Sie liebt Jewel als Sohn, da er sie tatsächlich rettet, wie sie es gewollt hatte:

> "He is my cross and he will be my salvation. He will save me from the water and from the fire. Even though I have laid down my life, he will save me" (160).

Sie haßt aber die geist-männliche Pose. Sie weint selbst darüber, daß sie Jewel zu seinem Pferd verholfen hat (vgl. 129). Sie kann ihn wieder lieben, als den der im Kampf mit den Elementen des Naturraumes als "menschlich-lebendiges" Wesen übriggeblieben ist, der schließlich nicht mehr <u>über</u> der Erde reitet, sondern am Boden darniederliegt. Wieder ist es Vardaman, der dies beschreibt:

> Jewel was lying on his face. His back was red. Dewey Dell put the medicine on it. The medicine was made out of butter and soot, to draw out the fire. Then his back was black. "Does it hurt", I said. "Your back looks like a nigger's, Jewel," I said. Cash's foot and leg looked like a nigger's. Then they broke it off. Cash's leg bled (214).

Als Held gedemütigt, als Mensch "erhöht", erreicht Jewel mit den anderen Mitgliedern der Familie Jefferson.

Ö. 4 <u>Die apokalyptische Groteske</u>

Damit sind die Daseinsformen bzw. -räume, die durch das geist-männliche Prinzip bestimmt waren- grotesk karikiert und im burlesken Ton ihrer aufgebauschten Problematik beraubt.

Dieser "kathartische" Prozeß ist meiner Meinung nach der inhaltliche Aspekt von AILD als "Apokalypse und Komödie".[27] Das formalästhetische Element sind Anlehnung an das Mythologem im Bild des "Wassers" oder "Feuers".[28] Es ist die Mutter, die im nachgeahmten "klerikalen" Jargon der Cora bzw. Whitfields die in diesem Sinne mythologische Sprache spricht: (vgl. "...He wil save me from the water and from the fire..."). Vor allem auch Darl, der die tiefenstrukturellen Zusammenhänge zu durchschauen scheint, wenn er auch ihre Widersprüche nicht löst, redet suggestiv die Bildersprache, die das apokalyptisch-eschatologische Mythologem umspielt. Mit dieser Sprache wird der reale Erfahrungsraum der Bundrens prophetisch zum universalen Geschichtsraum erweitert:

> It takes two people to make you, and one people to die. That's how the world is going to end (38).... The sun, an hour above the horizon, is poised like a bloody egg upon the crest of thunderheads; the light has turned copper: in the eye portentous, in the nose sulphurous, smelling of lightning (39).

Wenn es dann weiter heißt,

> When Peabody comes, they will have to use the rope. He has pusselgutted himself eating cold greens. With the rope they will haul him up the path, balloon-like up the sulphurous air (39),

so zeigt sich in voller Wucht die formalästhetische Entproblematisierung des "Apokalyptischen" (im eschatologischen Sinne) durch komische, groteske Durchzeichnung des "apokalyptischen" Motivs selbst. Das Groteske entproblematisiert so die gesamte Weltgeschichte durch totale "Entweihung", durch Vernichtung des geistigen Seinsanspruchs überhaupt.

1. 3 Der problemlose, märchenhafte Spielraum des kindlichen Daseins - Die "Logik" des Unbewußten als sein Strukturprinzip

Der die apokalyptische Endzeit der Welt verursachende Widerspruch zwischen Geist und Leben ist im "problemlosen" Dasein bzw. Daseinsraum, in dem das Vor- und Unbewußte herrschen, nicht gegeben.

War die Gleichsetzung Darls, "Jewel's mother is a horse", getragen von höchster reflexiver Bewußtheit, so ist Vardamans Gleichsetzung, "My mother is a fish", getragen von dem infantilen vorbewußten lebendigen Verhalten des verspielten Vardaman, das uns den Daseinsraum des Kindes als einen "problemlosen Spielraum" erschließt. In ihm werden Lebenskonflikte rein emotional als Glücks-Unglücksgefühle ausgetragen, nicht aber in der Dualität von Entwurf und Verwerfen, von Erfolg und Scheitern. Sie werden vielmehr durch unbewußte naiv -niedliche Projektionen sublimiert. Der Daseinsraum erhält märchenhafte Züge.[29] Die "Logik" dieses Daseins bzw. die Struktur des Daseinsraumes beruht auf der "Logik" des Unbewußten. Märchenhafte mythologische Bildelemente durchdringen den Daseinsraum des Kindes und werden essentiell bedeutend. Das bildhafte Begreifen der realen Wirklichkeit läßt die entstehende Welt zur reinen Ausdruckswelt werden, wobei die Projektionen des Bewußten zurücktreten. "Menschliches, Animalisches, Vegetatives und Dingliches"[30] werden vermischt und spontan untereinander in Beziehung gesetzt. Die Umwertung der Realität als solche aber haben die kindliche und reflexive Daseinsform gemeinsam. Beide werden in diesem Sinne zu miteinander verträglichen Daseinsformen.[31]
Die Begegnung Vardamans mit der realen Wirklichkeit, als seine Mutter im Sterben liegt, ist bestimmt durch das Gefühl des Schmerzes, des Glücksverlustes, verbunden mit dem Sterberaum der Mutter. Vardaman läuft einfach von dort weg

und läßt dem Schmerzgefühl freien Lauf:

> Then I begin to run. I run toward the back and come to the edge of the porch and stop. Then I begin to cry (52).

Die Begegnung ist aber auch bestimmt durch das kindliche Glücksgefühl, verbunden mit der Erwartung der Erfüllung eines Kinderwunsches: die Spielzeugeisenbahn in Jefferson. Die "nicht-glücklichen" Räumlichkeiten werden in den "glücklichen" Raum überführt. Was für die Erwachsenen zwischen dem Haus der Bundrens und Jefferson zum karikierten Erfahrungsraum wird, wird für Vardaman reiner Erlebnisraum, indem die angeschaute Raumwirklichkeit erlebnishaft in eine kindliche Bildwelt eingebaut wird. Eine Bewußtseinsattitude fehlt. Die gelebten Räumlichkeiten sind daher wesentlich psychisch erlebte und durch ihre Erlebniswerte koordinierte und assoziierte Räumlichkeiten. Dabei wird die Verbindung durch die "Logik" des Vor- bzw. Unbewußten geleistet, die uns die Psychoanalyse entdecken helfen kann.

1. 31 Die mutterbezogenen Räumlichkeiten ("dort, wo der Fisch ist", Kuhstall)

Vardaman läuft zunächst von dem mit dem Verlustschmerz verbundenen Sterbezimmer der Mutter weg und dorthin, wo der Fisch gelegen war, den er auf Anordnung des Vaters vor dem Tod der Mutter hatte schlachten müssen, der also jetzt ebenso tot ist. Sein Gefühl der Zugehörigkeit zum Fisch ist psychoanalytisch die unbewußte Identifikation mit dem archetypischen Bild der eigenen Wesenheit "Kind" bzw. "Sohn" im Verhältnis zur Mutter.[32] Von der Stelle, wo er den toten Fisch vermutet, läuft Vardaman in den Stall, wo das Pferd ist. Mit ihm und der von ihm bestimmten räumlichen Atmosphäre identifiziert er sich nicht:

> It is as though the dark were resolving him /the horse/ out of his integrity, into an unrelated scattering of components -snuffings and stampings; smells of cooling flesh and ammoniac hair; an illusion of a co- ordinated whole of splotched hide and strong bones within which...

... an is different from my is ... (55).

Dem stampfenden Pferd gibt Vardaman die Schuld am Tode der Mutter: "He kilt her. He kilt her"(53). Damit sagt er tiefenstrukturell die Wahrheit, insofern als das Pferd archetypischer Träger des geist-männlichen (s. Personalpronomen "he") Prinzips darstellt, an dem Addie als Lebensträgerin zugrundegegangen ist. Vardaman geht dorthin, wo die Kuh ist, und wo er sich psychisch beruhigt. Dort, wo die Kuh auftritt, ist immer der Ort psychischen Equililibriums. Sie ist das Gegenbild des Pferdes. Ihr Geschlecht ist weiblich, entsprechend dem transpersonal weiblichen Lebensprinzip, das durch sie verkörpert ist. Hier identifiziert sich Vardaman mit dem Lebensprinzip, da ja,ebenso wie das Pferd in den archetypischen Komplex "Geist-Himmel-Sonne-Mann-Vater" gehört, die Kuh in den Komplex "Leben-Erde-Mond-Frau-Mutter" eingereiht ist. Innerhalb dieses ihm unbewußten Rahmens fühlt er sich wohl, das heißt konkret im Stall bei der Kuh:

> When I turn she is just behind me with her sweet, hot, hard breath (54).... It is dark in the barn, warm, smelling, silent. I can cry quietly, watching the top of the hill (55).

Im Stall bei der Kuh trifft er auch Dewey Dell, die nach dem Tod der Addie für Vardaman die Mutterrolle übernommen hat, und die im personalen Sinne (sie ist schwanger) und im transpersonalen Sinne "Lebensträgerin" ist. Sie verkörpert den Frau- und Mutterarchetyp.

1. 32 Die kindlich unreflexive Umdeutung realer Gegenständlichkeit in eine märchenhafte Bildlichkeit

Die gesamte Gegenständlichkeit der Vorstellungswelt Vardamans wird von nun an auf die Mutter bezogen, die in jene erlebnismäßig hereingeholt wird und einen festen Platz in ihr erhält. Dies hat eine Wirklichkeitsumdeutung zur Folge. Diese Umdeutung wäre als erwachsenes Wirklichkeitsbegreifen problematisch, weil es unter der Voraussetzung geistiger Reife als psychotisch-halluzinatorisches Begreifen zu deuten wäre. Bei Darl wirkt die Wirklichkeitsumdeutung naiv märchenhaft, kindlich problemlos, entproblematisiert, bevor sie je problematisch werden kann. Die Allmacht der Wirklichkeits-

veränderung wird nicht autonom von einem reflexiven Bewußtsein beansprucht, sondern ist in "God" personifiziert, der alles kann (vgl. 63).

Die für Jefferson in Aussicht gestellten Bananen und die ersehnte Spielzeugeisenbahn, die er einmal früher in einem Schaufenster gesehen hatte, und die ihm seither "durch den Kopf geht", eröffnen assoziativ die Vorstellungswelt, in deren Gegenständlichkeit die Mutter als "Fisch" aufgenommen wird. Tiefenstrukturell bedeutet die Identifikation der Mutter mit "Fisch" die Identifikation seiner selbst mit der Mutter. Andere gegenständliche Formen wie "rabbits and possums" (63) werden als ungeeignete Verkörperungen ausgeschlossen. Auf der Oberfläche ist die Fisch-Identifikation natürlich ein Ausdruck der psychischen Aufregung über den Tod der Mutter bzw. den toten Fisch:

> It /-the fish-/ was not her because it was laying right yonder in the dirt. And now it's all chopped up. I chopped it up. It's laying in the kitchen in the bleeding pan, waiting to be cooked and et. Then it wasn't and she was, and now it is and she wasn't. And tomorrow it would be cooked and et and she will be him (63/64).

Die Identifikation verdichtet sich vor der Abreise zu dem Satz:

> My mother is a fish (79).

1. 33 Die Reise als verstehende Begegnung des reflexiven lyrisierenden und unreflexiven märchenhaften Raumbegreifens

Der Reisebeginn steht für Vardaman wieder ganz im Zeichen der Erwartung der Erfüllung seines Wunsches bzw. der Angst, der Wunsch könnte nicht erfüllt werden. Die Angst wird ihm allerdings durch das Märchen von "Weihnacht und Nikolaus" genommen.:

> We are going to town. Dewey Dell says it wont be sold because it belongs to Santa Claus and he taken it /-train-/ back with him until next Christmas. Then it will be behind the glass again, shining with waiting (95).

Auf der Basis der Wirklichkeitsumdeutung bahnt sich während der Reise das Verständnis mit Darl an:

"Jewel's mother is a horse", Darl said.
"Then mine can be a fish, cant it, Darl?" I said.
..."Then what is your ma, Darl?" I said.
"I haven't got ere one," Darl said. "Because if I had one, it is was. And if it is was, it cant be is. Can it?" "No", I said.
"Then I am not," Darl said. "Am I?"
"No", I said. I am. Darl is my brother (95).

Auch hier trifft Vardaman wieder die tiefenstrukturelle Wahrheit. Als Geistträger ist Darl "tot", leblos, "ist" er nicht, als Lebensträger "lebt" Vardaman, er "ist". Für ihn ist auch die Mutter nicht tot, denn sie lebt in der Vorstellungswelt des Kindes als "Fisch" weiter.

Als der Sarg ins Wasser fällt, steht Vardaman am Ufer und feuert Darl an, seine Mutter zu retten. Für ihn ist auch jetzt die Mutter nicht tot; er glaubt aber, da sie nach seiner Vorstellung ein Fisch ist, daß sie im Wasser entkommen könnte. So erhofft er sich gerade von Darl besondere Anstrengungen, sie zu fangen, da dieser ja wissen müßte, daß die Mutter ein Fisch ist. Darl gelingt es aber nicht:

"Where is ma, Darl?" I said. "You never got her. You knew she is a fish but you let her get away. You never got her. Darl. Darl. Darl (144).

Die Mutter wird gerettet mitsamt dem Sarg, ist aber weiterhin bedroht durch die schwarzen, märchenhaften Totenvögel, die Bussarde, die sich, von dem Leichengeruch angezogen, dem Sarg dauernd nähern. Sie werden als bedrohliche Elemente in die Gegenstandswelt des Kindes fest aufgenommen. Vardaman hat es sich zur ureigenen Aufgabe gemacht, die Vögel zu verjagen:

I had to keep on running the buzzard away from (186).

Der unangenehme Geruch aber, der dem Sarg entströmt, verursacht eine weitere Wirklichkeitsumdeutung. Sie vollzieht sich innerhalb der wunderbaren Märchenwelt des Kindes, in der "alles" möglich ist. Da seine Mutter nicht "so riechen" kann, kann sie auch nicht mehr im Sarg sein:

My mother is a fish. Darl says that when we come to the water again I might see her and Dewey Dell said, She's in the box; how could she have got out? She got out through the holes I bored /um ihr nämlich Luft zu verschaffen/, into the water I said....My mother is not in the box. My mother does not smell like that. My mother is a fish (187).

In der Raum-Ereignis-Szene vor dem Brand "at Gillespie's" vervollständigt sich die Vorstellungswelt in ihrem märchenhaften gegenständlichen Bestand, wobei der Tod der Mutter endgültig in die problemlose Welt des Kindes überführt und sublimiert wird. Zugleich erreicht das Verständnis mit Darl seinen Höhepunkt, was die Mitteilung von Tatsachenerfahrung betrifft. Die Interpretation Darls aber erscheint Vardaman uneinsichtig, weil reflexiv erzeugt (vgl. 2o4/2o5).

Die jeweilige Wiedergabe der gelebten Raumwirklichkeit zeigt den jeweiligen Unterschied in der Methode des Wirklichkeitsverständnisses bei Darl und Vardaman. Dieselben Erfahrungstatsachen werden durch Vardaman im Sprachstil des Volksmärchens vermittelt, von dem intellektuellen Darl aber poetisch lyrisierend ausgemalt. Die Gegenständlichkeit beider Darstellungen ist die gleiche. Bei Vardaman schwingt eine magische Wirksamkeit der Gegenstände mit. Sie sind einfach, umrißhaft bestimmt. Es sind "der" Apfelbaum, "der" Mond, "die" Katze, wie im Märchen.

> She was under the apple tree and Darl and I go across the moon and the cat jumps down and runs and we can hear her inside the wood (2o4).

Darl sieht dasselbe, erlebt es aber differenzierter und gibt es in rhythmisierender, assonanzen- und bildreicher, attributiv umspielender lyrischer Prosa wieder:

> The breeze was setting up from the barn, so we put her under the apple tree, where the moonlight ran dapple the apple tree upon the long slumbering flanks within which now and then she talks in little trickling bursts of secret and murmurous bubbling. I took Vardaman to listen. When we came up the cat leaped down from it and flicked away with silver claw and silver eye into the shadow (2o2).

Darl überzeichnet den Raum in der angenommenen Allmacht seines reflexiven Wissens, Vardaman vereinfacht ihn aus der Vitalität seines ursprünglicheren vor- und unbewußten kindlichen Daseins. Beide aber deuten sie die Wirklichkeit imaginativ um.

Nach dem "Gespräch" zwischen Vardaman, Darl und Addie wird die vergegenständlichte Gefühlswelt Vardamans noch einmal eingeholt. Von der Rückenterrasse des Hauses, wo Vardaman mit Dewey Dell schlafen soll, beobachtet er die Scheune - die Darl anzünden wird - um zu sehen, wo sich die schwarzen

Vögel während der Nacht aufhalten. Jefferson und die weihnachtliche Kinderwelt mit der Eisenbahn im Erlebniszentrum werden erinnert, verbunden mit der Beobachtung, wie seine Angehörigen den Sarg vom Apfelbaum in die Scheune tragen, weil der Geruch unerträglich wird. So hat Vardaman die Scheune und die Mutter im Auge, und er kann sehen, ob die Bussarde während der Nacht wiederkommen. Die einzelnen Gegenstände des erlebten Raumes reflektieren das Mondlicht. Zukünftige Vorstellung vereint sich mit gegenwärtiger Anschauung im allumfassenden Bild des transpersonal weiblichen Mondes:

> I go across the moon and the cat jumps down ...(2o4) the moon shines on half of the pallet and we will lie..., with the moonlight on our legs (2o5)....We are not in the barn tonight but I can see the barn and so I am going to find where they stay at night. We lie on the pallet, with our legs in the moon (2o6).

Der Mondschein vereint sich mit den "scheinenden" Gleisen der vorgestellten Spielzeugeisenbahn:

> It goes round and round on the shining track. Then the track goes shining round and round .... the track shining round and round...When he /Gillespie's/ goes into the moon, his legs fuzz....They come around the house, going across the yard in the moon (2o6)....They carry her down to the barn, the moon shining flat and quiet on her. While they were in the moon, Mr.Gillespie's boy's legs fuzzed. And then I waited and I said Dewey Dell? and then I waited and then I went to find where they stay at night and I saw something that Dewey Dell told me not to tell nobody (2o7).

Er sieht Darl die Scheune anzünden, um für Addie das zu tun, was er im Gespräch mit Vardaman als ihren Wunsch gegenüber Gott erklärt hatte:

> She wants him to hide her away from the sight of man(2o4).

Die Scheune explodiert gleichsam ins Mondlicht, geschildert in der Sprache Darls:

> he /Jewel/ runs silver in the moonlight, then he springs out like a flat figure cut cleanly from tin against an abrupt and soundless explosion (2o8).

Danach wieder Vardaman:

> When I went to find where they /buzzards/ stay at night, I saw something They /his relatives/ said, "Where is Darl? Where did Darl go?" They carried her back under the apple tree (213).

Die Fragen beantwortet Vardaman im Rahmen seiner unproble-

matisierten Kinderwelt:

> He is out there under the apple tree with her, lying on her, He is there so the cat wont come back. I said, Are you going to keep the cat away, Darl?" (214)

Vardaman erklärt damit ungewollt und im Bildern das differenzierte Verhalten von Darl, der eine Bedrohung ("cat") von Addie abhalten will, die allerdings nach Darl darin besteht, nicht begraben zu werden. Darl will zugleich die existentielle Bedrohung seiner selbst durch die Erkenntnis der Absurdität der Welt ("cat") aufheben im ebenso absurden Akt. Die Gegenständlichkeit der Sprache wird zur symbolischen Bildlichkeit für die geistige Welt Darls. Die Sprache Vardamans ist das vereinfachte bildliche Korrelat der von Darl differenziert gedachten und gefühlten Inhalte, wobei das Dasein Vardamans selbst von diesen Inhalten unberührt bleibt.

In Jefferson schließt sich die kindliche Märchenwelt im Sinne der vorläufigen Erfüllung des Kindheitstraumes. Die Eisenbahn wird ihm auf Versicherung Dewey Dells zu Weihnachten geschenkt werden. Er bekommt zunächst die Bananen als vorläufigen Ersatz:

> wouldn't you rather have bananas? Dewey Dell said. You wait till Christmas. It'll be there then. Then you can see it. So we are going to have some bananas. We are going to have a bag full, me and Dewey Dell (24o).

Zuletzt begegnet Vardaman auf der Straße wieder der Kuh, die auch am Anfang der Begegnung mit der Wirklichkeit seit dem Tod seiner Mutter stand. Die jetzige Begegnung rundet den Erlebnisraum ab, der für die anderen ein grotesk-karikierter Erfahrungsraum gewesen ist. Auch Vardaman verändert sich nicht, er verbleibt in dem "lebendigen" transpersonal weiblich bestimmten Erlebnisraum, einer heilen Welt.

> I hear the cow along time, clopping on the street. Then she comes into the square. She goes across the square, her head down clopping. She lows. There was nothing in the square before she lowed....She goes on, clopping .She lows...(241).

1. 4 Der rein gestimmte Er-lebnisraum des imbezilen Daseins (THE HAMLET)

Den Wahnsinnigen, Quentin und Darl, steht der jeder Reflexion und weitgehend der Sprache unfähige Schwachsinnige gegenüber.
In THE HAMLET (1940)[33] hat Faulkner dem Idioten adäquaterweise das Wort entzogen. Hier ist Ike Snopes nicht Selbstdarsteller.[34] Sein Verhalten und sein Daseinsraum werden von einem überpersönlichen Erzähler beschrieben. Die Sprache der Darstellung ist daher primär die des Autors selbst, nicht die des Idioten Ike, der nicht einmal seinen Namen richtig aussprechen kann (vgl. 167).
Die Begegnung mit dem Raum ist in Handlung umgesetztes reines Trieb- und Emotionalverhalten. Ike verhält sich zum und im Raum mit seiner ihn konstituierenden Gegenständlichkeit ohne geistige Vor- und Zwischenarbeit bzw. Verarbeitung zu fester Erfahrung. Die Mensch-Welt-Beziehung ist rein animalisch.
Wenn eine solche Beziehung romantisch idyllisiert wird,[35] und zwar durch ein hochdifferenziertes Erzählerbewußtsein, so kann dies nur mit der Enttäuschung dieses Erzählers am Phänomen des Geistes erklärt werden. Er verbannt diesen Geist aus dem gelebten Individualraum, bringt ihn aber wieder in den vom Erzähler aus gestalteten Raum (erzählten Raum) romantisch poetisierend ein. Die Erzählhaltung Faulkners steht im Zeichen der "bewußten Einwilligung in das Dasein als Abdankung des Geistes".[36]
Mit dem Bewußtsein fehlt bei Ike auch jedes Problembewußtsein. Der "gelebte" Raum ist daher ein problemloser. Er wird zu einem "glückerfüllten" Raum. Als "erzählter Raum" wird er poetisch gestimmt.[37] Er bildet als Naturraum ein adäquates repräsentatives Korrelat zu der unreflektierten problemlosen Daseinsdisposition Ikes.
Der Raum ist vom Erzähler mit der ganzen Intensität des sinnlichen und emotionalen Sprachschatzes dargestellt. Er ist durchsetzt mit mythologisch-archetypischen und naturlyrischen Bildern, die das reine "Lebensprinzip" sprachlich durchdringen sollen. Die Bildlichkeit in dem im folgenden betrachteten "Book II, Chapter One, 2"(164-186) scheint eine Zusammenfassung aller

Images, die im Zusammenhang mit dem transpersonal weiblichen Lebensprinzip bei Faulkner überhaupt auftreten.

1. 41 Der ganzheitlich "glückliche" Raum - Raum-Zeitlosigkeit und Instinktorientiertheit

Dieser Raum ist der der ungeteilten und unteilbaren "Freude":[38]

> he would lie drenched in the wet grass, serene and one and indivisible in joy (165).

Es ist der Raum, in dem dementsprechend kein emotionaler oder geistiger Konflikt in bezug auf Wille und Handlung auftritt; die "Ruhe" ist total:

> There is no work, no travail, no muscular and spiritual reluctance to overcome, constantly war against (166).

Es ist der gelebte Raum, in dem das logische Zeit-Raumbewußtsein selbst von vornherein ausgeschalten ist. Die durch das Bewußtsein differenzierten Zeitstufen sind eingeebnet in den gegenwärtigen Erlebnisaugenblick:

> Yesterday was not, tomorrow is not. today is merely a placid and virginal astonishment ... (166).

Entfernungen und geographische Ordnungen spielen keine Rolle mehr. Sie sind nur für den Erzähler (Leser) wichtig:

> At six oclock that afternoon they were five miles away. He /Ike/ did not know that it was that distance. It did not matter; there is no distance in either space or geography, no prolongation of time for distance to exist in, no muscular fatigue to establish its accomplishment (179).

Raum-Zeit wird eingeebnet auf ihren lebendigen Ursprung im Erlebnis der Gezeiten der Natur und ihrer Erscheinungswechsel zwischen Tag und Nacht, bis schließlich jede zeitliche Erlebnisdifferenz im Bild des "Abends" aufgehoben wird:

> They are moving not toward a destination in space but a destination in time, toward the pinnacle-keep of evening where morning and afternoon became one (179).

Ergebnis ist die reine Gegenwärtigkeit, das momentane "Jetzt":

> the slaight hand of May shapes them both, not in the immediate, the soon, but in the now...(179).

Die Orientiertheit Ikes im Raum ist eine instinktmäßige, die ich schon im Zusammenhang mit dem "adamitischen Daseinsraum", dem Raum vor dem Bewußtseinserwachen, beschrieben habe.[39] Ohne "räumliche" Orientierung findet sich Ike zurecht:

> he cannot even sense space. But he does not hesitate. He finds the crib door and enters (18o),

als er den Futterkorb sucht, und

> ...it was doubtless pure instinct which caused him to look down at the dusty planks on which he stood .... it was doubtless a continuation of the instinct, the inherited constant awareness of gravity, which caused him to look under the bridge for the coin...(178),

die ihm aus den Händen gefallen war.

1. 42 Der zentrale Orientierungspunkt: der liebesobjektbezogene Selbstraum (die Kuh)

Das Verhalten Ikes zu seinem Umraum ist ganzheitlich bezogen auf das mitweltliche Liebesobjekt, die Kuh. Sie ist eigentlicher Orientierungspunkt seines Verhaltens im Raum. Ike ist eben immer da, wo die Kuh ist, was er tut, tut er für sie. Alle Sinnesfunktionen sind auf sie eingestellt:

> ...he would hear her ... listening to her approach. He would smell her; the whole mist reeked with her....Then he would see her (165).

Wenn sie "da" ist, sieht er nichts außer ihr,

> ...was paying no attention at all to where he was going, seeing nothing but the cow (167).

Sie ist Ursache und Ausdruck der glücklichen "Raum-Zeit-Verlorenheit":

> perhaps he did not even realise they were in the lot, even when she went on across it and entered the milking shed which she had left less than an hour ago...(167).

So ist das Verhalten Ikes triebhaft gesteuert durch das Liebesobjekt im Zentrum seiner Triebwelt. Dadurch ist auch seine Gefühlslage bestimmt, deren Grundstruktur durch die objektbezogenen Gefühlserlebnisse der Zufriedenheit über die Verfügbarkeit des Liebesobjektes bzw. der Angst vor dem Verlust des Liebesobjektes gekennzeichnet ist. Ersteres hat ein glückliches bewegungsloses,statisches Da-sein im Sinne von Miteinandersein im Raum zur Folge, letzteres verursacht ein verängstigtes Suchen in der "instinktiven" Bewegungsrichtung, nämlich dorthin, wo das Liebesobjekt, die Kuh, "erfühlt" wird. Die Befriedigung äußert sich auch im bewegungslosen, sinnlichen, genießenden Wahrnehmen des Liebesobjekts:

> He can lie in the grass and wait for her and hear her and then see her when the mist parts, and that is all. So he would rise from the grass and stand, still swaying faintly from side to side and making the faint, hoarse sound (168).

Der Rauch, den Ike vom Haus aus sieht, ist die Ursache emotionaler Alarmstimmung, der Angst des Liebesobjektverlustes. Die Angst löst den instinktiven bedingungslosen "Einsatz" für das Objekt aus, das er "liebt". Es beginnt die Suche, um die Kuh aus vermeintlicher Gefahr zu retten. Man kann ihn zu Hause nicht festhalten. Er rennt dorthin, wo er die Kuh "weiß", dort,wo er "hingehört":

> His overalls snagged on the wire but he ripped free, making no sound now, and into the road, running, his thick female thighs working, his face, his eyes, urgent and alarmed (171).

Er rettet die Kuh aus dem Feuer, so wie ein Jewel das Pferd rettet. Er rettet die Kuh nicht in einem heldischen Selbstverständnis - dann müßte er das Pferd retten wollen -, sondern weil er sie essentiell liebt. Das Pferd jagt ebenso durch das Feuer, ist aber selbst für Ike Inbegriff der Bedrohung. Das Ereignis entspricht dem tiefenstrukturellen prinzipiellen Sachverhalt. Das Pferd als Bild des Geist-Männlichen ist der Gegensatz zur Kuh, dem Bild des Lebendigen. Ike steht als menschlicher transpersonal weiblicher (Vgl. "female thighs") Lebensträger auf der Seite der Kuh. Er flieht vor dem Pferd hin zur Kuh:

> He ran again toward the cow's voice. When he heard the horse behind him again he did not even look back. He did not even scream again. He just ran, running, as again the earth, the smoke, filled and became thunderous with the hard, rapid hoofbeats and again the intolerable voice /of the horse/ screamed down at him ... as the wind, the dragon-reek, blasted at him again as the maddened horse soared over his prone body and vanished once more (172/173).

Der Besitzer von Pferd und Kuh, Houston, findet beide, Kuh und Ike, im Wasser des Baches, stehend auf der Furt. Ikes Gesicht ist vom Feuer versengt:

> ...his singed and scorched face urgent and tense.... his hand has lain on her flank for a second or two before he lifts her dripping muzzle and looks back at him, once more maiden meditant, shame-free (175).

Der "männliche" Houston tadelt ihn, weil Ike die Kuh anstatt des Pferdes gerettet hat. Nachdem Houston mit Pferd und Hund

verschwunden ist, schwindet ebenso die Verlustangst in bezug auf die Kuh bei Ike.

1. 43 Der matriarchalische Naturraum als pastoral-idyllischer und ekstatischer Liebesraum - Faulkners Gartenmythos

Das wieder glückliche Dasein als reines triebhaftes Miteinandersein vollendet sich in der rein gegenwärtigen "Pastoral-Idylle".[40] Sie wird zur anthropomorphen Metapher der lebendigen und paradiesisch friedlichen Äußerungen schlechthin. Als Ike in die Scheune tritt, wird er vom Hund nicht mehr angegriffen:

> The dog meets him at the fence, not barking,... On the first morning it rushed at him, yapping furiously .... now it comes up to him already fawning ... (180).

Der Abend schafft einen atmosphärischen Rahmen, in dem die Naturelemente in lebendige Beziehung zum Erlebenden treten. In der Scheune greift Ike instinktiv nach dem Heukorb und genießt in höchster Sinnlichkeit den Geruch der Tiere:

> And now he becomes aware of the birds. The cattle sounds are louder now, constant;... pausing for a moment in the door ... as though he were listening, breathing in the reek, the odor of cows and mares as the successfull lover does that of a room full of women, his the victor's drowsing rapport with all anonymous faceless female flesh capable of love walking the female earth (181).

Dieser gestimmte Naturraum ist die Faulknersche Version des amerikanischen "Gartenmythos".[41] Als gelebtem Raum fehlt ihm allerdings das ideelle Moment, er ist lediglich als "erzählter Raum" auch geistige Konzeption. Der Raum erhält das transpersonal weibliche Attribut des Lebensprinzips ("female earth").[42] Ike stellt den Korb vor die Kuh, die vom Erzähler mit dem Mythologem der Fruchtbarkeitsgöttin "Juno" in Beziehung gebracht wird (deren männliches Pendant der "Genius" ist).[43] Der Blick der Kuh ist der,

> which Juno might have looked out with, he watches himself contemplating what those who looked at Juno saw (182).

Die Kuh und Ike essen zusammen aus einem Korb. Beide sind animalische "Pflanzenesser" und zugleich "Lebensesser":

> he is herbivorous, even the life he eats is the life of plants (182).

Anschließend gehen beide in den Raum, der schon im Zusammenhang mit Addies Dasein als Raum der Geschlechterliebe bekannt ist. Sie gehen zur Quelle und dann in den Wald:

> They go first to the spring .... Then he rises and takes up the rope, and they go on across the swale, toward the woods, and enter them (183).

Der "locus amoenus" aber wird liebevoll ausgestaltet. Ike krönt die Kuh mit den gepflückten Gänseblümchen, aus denen er umständlich einen Kranz gewunden hat. Tiefenstrukturell wird damit das Matriarchat des Lebensprinzips anerkannt und bildlich in der Krönung ausgedrückt:

> .... he lays the plucked grass before her, then out of the clumsy fumbling of the hands there emerges, already in dissolution, the abortive diadem. In the act of garlanding, it disintegrates, rains down the slant of brow and chewing head (184).

Die Naturereignisse erscheinen als Huldigungsäußerungen an die Liebenden und damit an das Lebensprinzip. Die Huldigung wird zur lebendigen Ekstase:
Der Regen "sucht" die beiden :

> It was as though the rain were actually seeking the two of them (184).

Der Wind "zeugt" sie:

> ... the windy uproar which had begotten and foaled them (184).

Die Erde scheint sie als Mutter alles Lebens im "Vakuum" der archetypischen "voidness"[44] ihres Urmutterleibes zusammen mit aller lebendigen Natur aufzunehmen:

> in an anticlimax of complete vacuum the shaggy pelt of earth became overblown like that of a receptive mare

> for the rampant crash, the furious brief fecundation which, still rampant, seeded itself in flash and glare of noise and fury and then was gone, vanished;then the actual rain, from a sky already breaking as if of its own rich overfertile weight,...striking...through his hair and shirt and against his lifted face.... (184/185).

Der Ausbruch der Naturelemente gestaltet die "Liebesandacht" zum ekstatischen Gartenfest, zum "Karneval" mit den märchenhaften Schauer des Gold- und Blauregens und dem Flimmerkonfetti der Blätter:

> then gone too,... leaving behind it the spent confetti of its carneval to gather and drip leaf by leaf and twig by twig then blade by blade of grass, to gather in murmurous runnels, releasing in mirrored repetition the sky which, glint by glint of fallen gold and blue, the falling drops had prisoned (185).

Es ist die Ekstase der Lebensfülle ("Pleroma"), nicht die Ekstase des Geistes, das "Außer-sich-Sein" im Wahnsinn, nicht das Erlebnis der "Lebensleere" ("Kenoma"). Das hier auftretende "sound and fury" ist der "Schall und Rausch" des unbewußten Lebens, nicht der "Schall und Wahn" des Geistes, wie er für SAF bestimmend ist:

> ...now it is as if there had been something in that illogical and harmless sound and fury which abrogated even the iron schedule of grooved and immutable day as the abrupt unplumbable tantrum of a child... can somehow seem to set the clock up (185).

Nach der Ekstase wandern beide "in" die untergehende Sonne. Das Wandern am Horizont scheint die bildliche Umkehrung des Totentanzmotivs, nämlich ein "Lebenstanzmotiv". Nicht der Tod führt ihn an, sondern der Schlaf:

> They walk in splendor. Joined by the golden skein of the wet grass rope, they move in single file toward the ineffable effulgence, directly into the sun. They are still pacing it. They mount the final ridge. They will arrive together. At the same moment all three of them cross the crest and descend into the bowl of evening and are extinguished (185).

Das als Archetyp "geist-männliche" Sonnenmotiv vereint sich über das Bild des "Zwielichts" mit dem Ur-muttermotiv "the womb". Das Hinabsteigen vom Hügel bezeichnet tiefenstrukturell die Einebnung der Gegensätze in das ununterschiedene "Eine".

> The rapid twilight effaces them from the day's tedious recording. Original, in the womb-dimension, the unavoidable first and the inescapable last, eyeless, they descend the hill (185).

Mit dem aufgehenden Abendstern, der Venus ("there is the one fierce evening star" (186), und dem Schein des Mondes, der schon lange sichtbar ist ("there was a moon at that time. It waned nightly westward" (180)), schwingt der Gesamtraum ein in das allgemeine "Schweignis" des sprachlosen Gartens der Liebe. In ihm versinken die beiden im Miteinandersein im Schlaf:

> Then ebb's afternoon, until at last the morning, noon, and afternoon flow back, drain the sky and creep leaf by voiceless leaf and twig and branch and trunk, descending ....downward in drowsing insect murmurs,... When he reaches her, she has already begun to lie down ...lowering herself in two distinct stages into the spent ebb of evening, nestling back into the nest-form of sleep, the mammalian attar. They lie down together (186).

1. 431 Die musikalische Raumerfüllung - Der reine Klangraum

Die akustische Erfüllung dieses gestimmten Raumes wird geleistet durch die spezifisch "romantische" Akustik: die Musik. Sie begleitet das sich im Sonnenlauf ändernde Stimmungsbild des nachmittäglichen Frühsommertages.

Erde, Luft und Pflanzen äußern anthropomorph die Grundstimmung der Freude in einer Art Naturorchester. Es beginnt mit der Harfe und den Streichinstrumenten:

> the shaggy crests still made a constant murmuring sound in the high serene air. The trunks and the massy foliage were the harps and strings of afternoon (179).

Der Chor der Vögel bildet den Orchesterhintergrund hoch über der Erde:

> the mystery's choral strophe and antistrophe rising vertical among the leafed altars (183).

Mit sinkender Sonne wandelt sich die vertikale Akustik in eine horizontale. Der weite Raum wird erfüllt. Die Musik bleibt nicht reine Äußerung der Lebensfreude, sie wird Äußerung der elementaren Lebenstriebe:

> The air is still loud with birds, but the cries are no longer the mystery's choral strophe and antistrophe rising vertical..., but are earth-parallel, streaking to the prosaic business of feeding (183).

Im plötzlichen Ausbruch der Naturgewalten von Donner, Regen, Wind gehen die "äolischen" Harfen-, Saiten- und Chorklänge unter im "sound and fury" des "dionysisch" ekstatischen

"dritten Satzes" der Natursymphonie:

> ...the furious brief fecundation which, still rampant, seeded itself in flash and glare of noise and fury... the actual rain,...merely trying to keep pace with the windy uproar (184).

Nach dem musikalischen "Feuerwerk" "ebbt" die Musik allmählich ab in die Erfülltheit des idyllischen Gesamtraumes, in den Sonnenuntergang bzw. das Schweignis des Schlafes.
Das Regenwasser bildet die "Koda" der Symphonie. Es sammelt sich leise in "murmurous tunnels" (185). Die Symphonie endet mit einem "aushauchenden Aufatmen":

> Then ebb's afternoon,... voiceless leaf and twig... creeping downward in drowsy insect murmurs, until at last the complete all of light gathers about that still and tender mouth in one last expiring inhalation (186).

1. 432 Die sprachliche Durchdringung des glückerfüllten Raumes: die Reduktion der Sprache auf ihre "ursprüngliche" Raum-Zeit-Struktur: konkrete Bildlichkeit, Raumadverb, Einebnung der sprachl. Zeitstufigkeit

In diesem pastoral-idyllischen erlebten Raum ist die Raum-Zeit-Wirklichkeit als ontologische Größe aufgehoben und auf die ontische Gegenwärtigkeit reduziert. Ike hat ein rein ontisches Verhältnis zu "Raum-Zeit".
Zur Beschreibung seiner Daseinsweise ist der Erzähler selbst eingesprungen, Ike fehlt ja die Sprachfähigkeit. Der Erzähler idyllisiert dieses glückliche Dasein Ikes aus dem Wissen um die Unglückseligkeit eines übersteigerten Bewußtseins ebenso übersteigert in einer von Glück überströmenden Pastorale. Seine Sprache ist eine hochreflexive Kunstsprache, deren Funktion gerade darin bestehen muß, das unbewußte Verhältnis Ikes zu Raum-Zeit adäquat zu beschreiben. Diese Adäquatheit kann mit dieser Sprache nur erreicht werden, wenn alles Bewußtsein in der Form von "Abstrakta" und formaler Begrifflichkeit ausgeschaltet wird. Dort wo Abstrakta die konkrete Bildlichkeit durchbrechen, handelt es sich immer um "ontologische" Interpretationen - nicht um Wiedergabe des Verhaltens Ikes - durch den durchaus auch reflexiven Erzähler:

> a hand's breadth of contact shapes her /~cow_7 solid and whole out of the infinity of hope. He squats beside

her and begins to draw the teats. They eat from the basket together (182).)

Die Sprache nähert sich ihrer Urstruktur, die ja bekanntlich die räumliche ist, da räumliche Ausdrücke für zeitliche eintreten. Das Nichtvorhandensein eines Raum-Zeit-Bewußtseins bei Ike, dem Dargestellten, und das Vorhandensein eines Raum-Zeit-Bewußtseins beim Darsteller - in dessen Sprache dieses Bewußtsein schon vorgegeben ist -[45] machen eine Beschreibung des Daseins Ikes nur möglich, indem diese Sprache auf ihre Zeitstufigkeit dort verzichtet, wo sie die zeitliche Gegenwärtigkeit Ikes beschreiben will. Diese Sprache kann dies nur im "Präsens" und in der adverbiellen Wiederholung des "now" ausdrücken.

It was over at last. He takes up the rope again and they move out ... (185) ... Dawn is now over. It is now bald and forthright day...Now he slacks the rope; from now until evening...(183).

Die reine Gegenwärtigkeit des Raumes kann nur in der intensiven Verwendung von konkreten Bildern ausgedrückt werden, wovon dieses Kapitel von HAM geradezu überladen ist. Dies führt, da ein lebendiges Verhältnis zwischen erlebender Person und erlebten Bildern beschrieben werden soll, zu einer intensiven Verwendung des Raumadverbs und räumlicher Pronomina, die nicht in der Funktion der Beschreibung von Zeitumständen stehen. Die Raumadverbien häufen sich gerade beim objektivierenden Beschreiben des instinktiven Verhaltens von Ike im Raum. Ich nenne hier die räumlichen adverbiellen Bestimmungen nur einer Seite, die die Szene beschreibt, als Ike die Münze sucht:

he stood looking at his[46] empty palm ... turning the head over to look at the back, ... opening the other hand to look into it ... and fumbled into the shirt pocket again pearing into it,... pure instinct which caused him to look down at the dusty planks on which he stood....He just stood there, looking at the planks, ...he stepped off the bridge and into the ditch,...You could ot have told if he did step off ... or he fell off,...the instinct...which caused him to look under the bridge...as he squatted in the weeds ... pulling at the weeds,... a wagon came up the road ... until the wagon was out of sight .... and / he / climbed back into the road..., back in the direction from which he had just come, treading his own tracks into the hot dust of the road beneath the May noon, back to where he ...

trotted down the slope to the creek. He passed the place where he would lie in the wet grass each dawn...(178).

Die adverbiellen Zeitbestimmungen werden getragen von den "präsentischen" Augenblicksbestimmungen, die die zeitliche Gegenwärtigkeit direkt verdeutlichen, wie etwa "for a moment", "for a time". Durch "iterative" Zeitbestimmungen werden die Zeitstufen ebenso eingeebnet, etwa durch "at other times" oder "each dawn".

Die satzeinleitenden und -verbindenden temporalen Konjunktionen sind ebenso "präsentische"; sie sind "inkohative", die den Beginn einer Handlung ausdrücken ("From then on ...", "And then... "then he rose...") oder"koinzidente", d. h. solche, die eine Gleichzeitigkeit zwischen Haupt- und Nebensatz bezeichnen ("When he stepped off..., he fell, "when he raised his face it was not even empty", "when the man spoke his name, he did not even reply" (178)).

2. Die Synthese des geist-männlichen und des vital-weiblichen Daseinsraumes - Versuch der Synthese von Geist und Leben im Historischen und Überhistorischen

Die Lösung des Widerspruchs "Geist-Leben" als Synthese läuft bei Faulkner inhaltlich und damit auch "historisch" über die "Bewußtseinsveränderung" im Sinne des "bewußten" Ausgleichs mit den "unbewußten" Lebensphänomenen. Das heißt für Faulkner: Der Mann nähert sich der Frau. Die Frau "nimmt" den Mann auf, sie rezipiert als transpersonaler Archetyp des "unbewußten" Lebens gleichsam sein Bewußtsein. Der Mann "verliert" sich selbst aber nicht, da er den Prozeß "bewußt" billigt. Die Annäherung ist zweiseitig. Sie ist ein gegenseitiges Sichannehmen.[1]
Im "gemeinsamen Erfahrungsraum" wird diese Synthese als "historische" allerdings nur im Sinne einer "offenen" Möglichkeit greifbar. Die Reise als Rahmen dieser Entwicklung zur Gemeinsamkeit wird nicht bis zu ihrem Ende dargestellt. Die "absolute" Synthese gelingt nur formalästhetisch im "überhistorischen", mythisierten Bildraum. Diese beiden Möglichkeiten sollen hier abschließend besprochen werden.

2. 1 Der gemeinsame Erfahrungsraum (LIGHT IN AUGUST)

In der Person des Byron Bunch in LIA beugt sich das geist-männliche Prinzip von sich aus dem Lebensträger "Frau" in der Person der Lena Grove. Das matriarchalische Lebensprinzip wird vom Manne selbst anerkannt, was praktisch ein lebendiges und unbefragtes Engagement in liebender Zuneigung zur Folge haben muß. Vor diesem unbefragten Engagement macht Byron Bunch allerdings die Zweifel des "unentschiedenen" Daseins durch, das Christmas konsequent bis zum Tod durchlebt hatte. Byron Bunches Dasein pendelt von einem unentschiedenen und daher problematischen Dasein, von einem entsprechenden oszillierenden Daseinsraum ein in einen "linear" gezeichneten gemeinsamen Erfahrungsraum, der vom Daseinsraum der Lena Grove bestimmt wird als dem archetypischen Lebensträger.
Dieses Dasein zielt auf ausgeglichene Koexistenz zwischen den Geschlechtern, zwischen Geist und Leben, den antinomi-

schen Prinzipien. Es soll nun auch durch das männliche Bewußtsein selbst entproblematisiert werden. Das neuartige Verhältnis zielt auf ganzheitliche "Toleranz" von Frau und Mann gegenüber der begegnenden Wirklichkeit.

2. 11 Der Raum des ganzheitlich "toleranten" weiblichen Daseins

Diese Toleranz geht allerdings zunächst von dem Lebensträger, der Frau, aus. Das Sich-Bewegen Lena Groves in ihrem Daseinsraum hat diese Einstellung zur selbstverständlichen Voraussetzung. Auf der Basis dieser Voraussetzung wird ihr Daseinsraum das "Auffangbecken" für das Dasein Byron Bunches werden. Der Roman beginnt mit Lenas Suche nach dem entsprungenen Geliebten und endet mit der Weiterreise von Jefferson mit Byron Bunch. -
Als Lucas Burch sich aus ihrem Daseinsraum entfernt hat, versucht sie ihn zu verstehen, wobei sie einen bösen Willen des Mannes, sie einfach "sitzen zu lassen" und zu "ungeteiltem" Geld zu kommen, nicht sieht und sehen will. Sie sieht und akzeptiert vielmehr die vitalen Lebensäußerungen des Mannes, die auf Ausleben drängen, und dem sie nicht im Wege stehen will.

> "He...being young, and folks always after him because he is a hand for laughing and joking, interfering with his work unbeknowst to him because he never wanted to hurt folks' feelings. And I wanted him to have his last enjoyment, because marriage is different with a young fellow, a lively young fellow, and a woman. It lasts so long with a lively young fellow. Dont you think so?" (17),

sagt sie zur anderen Frau, die sie versteht. Lukas' fadenscheinige Vorwände, andernorts ein "Heim" für die Familie vorzubereiten, werden als Tatsachenaussagen hingenommen. Lukas' "Herumdrücken", welches nichts anderes ist als die Äußerung einer unehrlichen Haltung bzw. der Versuch, sich schadlos aus der Affäre zu ziehen, wird als taktvolles, rücksichtsvolles Verhalten ausgelegt. Dem Mann gelingt es schließlich, die Last der eigenen Entscheidung ihr aufzubürden, d. h. sie selbst nimmt sie ihm ab, entscheidet für ihn und nimmt damit die Verantwortung für ihr Kind auf sich.

Sie entläßt ihn, wobei die Entlassung aus seiner Sicht eine Flucht ist:

> I was the one that said for him to go. He said he would stay if I said so, whether the foreman treated him right or not. But I said for him to go. He never wanted to go, even then. But I said for him to. To just send me word when he was ready for me to come (17).

Das der Toleranz bzw. Geduld adäquate Verhalten ist das "Warten". So wartet Lena dort, wo sie geliebt wurde, auf den Geliebten mit der Erwartung, daß er zurückkommt, wenn er es für möglich hält:

> ...with nothing to bother about except to just wait while he had all the bother and trouble (18).

In Geduld läßt Lena die Dinge auf sich zukommen. Sie tut immer das "Nächstliegende", das lebendigen Bedürfnissen Entsprechende. Wartend ist sie aber immer "bereit". Als sie vor der Geburt des Kindes steht, steigt sie unter "anderen" Umständen nachts aus demselben Fenster, aus dem sie einst heimlich gestiegen war, um den Geliebten zu treffen, und wandert ihm nach. Sie wandert ihm nach, nicht weil sie sich ihm aufdrängen will gegen seinen Willen, sondern weil es ihr ein lebendiges Bedürfnis ist, den Mann und Vater bei der Geburt des Kindes dabei zu wissen:

> "I reckon a family aught to all be together when a chap comes. Specially the first one. I reckon the Lord will see to that" (18).

Das im Satz ausgedrückte "Sollen" ist nicht ein autonomes Wollen, sondern die selbstverständliche Annahme eines Lebensgesetzes, als dessen bewahrender Garant Gott angenommen wird.

2. 111 Der erlebte Erfahrungsraum

Diese Einstellung verlangt keine "Eile" in der Verwirklichung eines Zieles, denn nur der beeilt sich, der meint, das Ziel zu versäumen. Für Lena gilt es nicht, den Mann einzufangen, sondern nur mit ihm zusammenzutreffen. Dabei ist für sie das Erlebnis des Wiedersehens im Zusammenhang mit dem bevorstehenden Ereignis der Geburt allein wichtig. Sie ist voll Vorfreude. Die Inhalte ihres Bewußtseinsstromes sind nicht dualistisch strukturiert, sondern fließen problemlos ab in die Richtung auf das Zentrum der Erwartung, die

Vorstellung vom Zusammentreffen mit dem Mann:

> while thinking goes idle and swift and smooth, filled with nameless kind faces and voices ...Thinking,... I will be riding within the hearing of Lucas Burch before the thinking. He will hear the wagon, but he wont know .... And then he will see me and he will be excited. And so there will be two within his seeing before his remembering (8).

Ebenso wie ihr Bewußtsein in bezug auf das Reiseziel unter der Dominanz der Emotionalität steht, so steht das Verhalten während der Reise selbst im Zeichen der Freude am Dasein selbst. Der durchwanderte gegenwärtige "nennbare Raum" ist als "gelebter Raum" ein "erlebter Erfahrungsraum". Was Lena in und gegenüber den durchlaufenen Räumlichkeiten tut, tut sie, weil es ihr Spaß macht.[2] Der Spaß an den "Dingen" ist nur ein Spaß ohne die zwanghafte Eile. Die Begegnung mit dem Umraum ist ihr "Genuß". Lena genießt es, zu Fuß zu wandern und damit den Eindruck zu erwecken, sie wäre eine "echte" Städterin:

> After she got to be a big girl she would ask her father to stop the wagon at the edge of the town and she would get down and walk....He /the father/ thought that it was because of the smooth streets, the sidewalks. But it was because she believed that the people who saw her and whom she passed on foot would believe that she lived in the town too (3).

Als sie dem Mann folgt, geht sie wieder zu Fuß, setzt sich an den Straßenrand, wenn sie müde ist, oder läßt sich von Maultierwagen mitnehmen, die kaum schneller sind, als wenn sie zu Fuß ginge. Sie benutzt nicht das schnelle, dynamische Pferd noch das Auto - die archetypischen männlichen Selbsträume -, sondern der Wagen mit den Maultieren, die ja bildmäßig in den Lebenskomplex gehören.[3] Sie überholt zu Fuß den Wagen, setzt sich nieder, läßt sich einholen:

> She looked at the wagon and the men once: a single glance all- embracing, swift, innocent and profound. She did not stop,...Then she sat down on the ditchbank, with her feet in the shallow ditch, and removed the shoes. After a while she began to hear the wagon (7).

In die Beobachtung des Wagens assoziiert sich das Ziel ihrer Reise ein und erweckt die Vorfreude des Zusammentreffens. Da sie zu müde ist, um weiter zu laufen, wird sie von Armstid auf dessen Maultierwagen mitgenommen.

Die Begegnung mit den Männern, die ihr weiterhelfen, eröffnet die Verhaltensstruktur des Mannes bzw. der Frau schlechthin. Das problemlose Bewußtsein Lenas stellt nur den für sie relevanten Sachverhalt fest:

> "Folks have been kind. They have been right kind" (11).

Der männliche Geist, Armstid, problematisiert den Sachverhalt:

> "Womanfolks too?"...'I reckon womanfolks are likely to be good without being very kind. Men, now, might. But it's only a bad woman herself that ist likely to be very kind to another woman that needs the kindness' (11).

Zweifel und problematisierende Fragestellung stehen außerhalb ihres Bewußtseins und ihres Daseins, das sie fraglos annimmt. So wird in der Begegnung mit der männlichen Mitwelt der Unterschied zwischen ihrer und der "männlichen" Bewußtseinsstruktur klar. Die Männer helfen ihr, aber sie begreifen sie nicht; sie helfen, nicht weil sie sie begreifen, sondern weil sie sich "einmischen" wollen:

> A man. All men. He will pass up a hundred chances to do good for one chance to meddle where meddling is not wanted. (21).

Das Helfen scheint aber zugleich eine kollektive Gewissensgeste, wobei insgeheim die Sympathie doch auch dem "Entkommenen"gilt. Die Männer glauben, daß auch sie an eine Schurkerei glaubt, was in der Tat falsch ist. Als sie an den Männern vorüberzieht, denken sie:

> ...as Armstid thought and as Varner thinks: that she is thinking of a scoundrel who deserted her in trouble and who they believe that she will never see again, save his coattails perhaps already boardflat with running (22).

Und: "I reckon he's going find out he made a bad mistake when he stopped before he put the Mississippi River between them" (14).

Die Tatsache aber, daß die Männer helfen, macht sie zu Werkzeugen des Lebensprinzips. Diese Tatsache allein zählt auch für Lena. Sie wird durch denselben Mann, der obiges denkt, weitergebracht, indem er sein Fahrzeug für die Weiterreise zur Verfügung stellt. Die Inhalte ihres Bewußtseins aber sind prinzipiell andere als die der Männer. Während sie von den Männern von der Veranda aus beobachtet und begutachtet wird, bleibt ihr Verhältnis zur Um- und Mitwelt

unbefangen problemlos:

> She is not thinking this at all (23).

Sie denkt an die Dinge, die ihr auf ihrem Weg begegnet sind und begegnen, insofern als sie ihr Bedürfniserfüllung gaben oder versprechen. Dies steigert ihr ganzheitliches Wohlbefinden und die Freude am Dasein. Sie erinnert sich also der tätigen Hilfe der Frau Armstids, die sie verstanden hat, und die ihr in der Küche ein Frühstück gemacht und die Spargroschen aus dem Verkauf der Hühnereier zugesteckt hat:

> She is thinking about the coins knotted in the bundle beneath her hands. She is remembering breakfast, thinking how she can enter the store this moment and buy cheese and crackers and even sardines if she likes (23).

2. 112 Zeitstufenlose Gegenwärtigkeit und Ontisch-kosmisches Raum-Zeit-Bewußtsein

Lena stellt sich ihre Reise nicht als einen Weg in die Krise, sondern, wie sich bereits gezeigt hat, als einen Weg in die natürliche Lebensgemeinschaft mit Mann und Kind vor. Dieses Ziel hat keinen auf dynamische Verwirklichung drängenden formulierten Entwurf zur Voraussetzung, der ihr "nicht aus dem Sinn käme"; vielmehr gibt sie sich weiterhin der jeweiligen Gegenwärtigkeit der Raum-Zeit-Ereignis-Umstände hin und dies immer in der "gehobenen" Stimmung der Daseinsfreude:

> So she seems to muse upon the mounting road while the slowspitting and squatting men watch her covertly, believing that she is thinking about the man and the approaching crisis, when in reality she is waging a mild battle with that providential caution of the old earth of and with and by which she lives. This time she conquers. She rises and walking a little awkwardly,... she traverses the ranked battery of maneyes and enters the store, the clerk following (23).

Versäumnisangst spielt im lebendigen Dasein Lenas keine Rolle. Ihr Dasein ist ohne die Angst der "Zeitlichkeit" überhaupt. Sie hat nicht nur deshalb unendlich viel Zeit, weil ihr ein "Gott" das sichere Vorwärtskommen garantiert, sondern weil sie auch in ihrer emotional lebendigen Ergrif-

fenheit von dem jeweils gegenwärtig Begegneten jede Zeit vergißt. In ihrem Bewußtsein existiert überhaupt keine Zeitstufigkeit. Das Bewegen auf das Ziel Jefferson auf dem Wagen scheint eine unendliche Ausdehnung des Gegenwärtigen. Mit der Bewegung in die "gelebte" Unendlichkeit des "weiten Landes", scheint die unerschütterbare Gegenwärtigkeit von Raum-Zeit-Ereignis eingefangen, die Unterscheidung in das "Zurückliegende" bzw. "Vorauskommende" eingeebnet:

> The wagon moves slowly, steadily, as if here within the sunny loneliness of the enormous land it were outside of, beyond all time and all haste (24).

Das Zeitbewußtsein ist reduziert - gegenüber Ike Snopes aber erweitert - auf die Entsprechung zwischen periodischer Veränderung des kosmischen Raumes (Sonne) und der periodischen Wiederkehr der eigenen Lebensbedürfnisse, ist gelebter Zeit-Raum im ursprünglichen und mythischen Sinne:

> The wagon goes on, slow, timeless. The red and unhurried miles unroll beneath the steady feet of the mules, beneath the creaking and clanking wheels. The sun stands now high overhead; the shadow of the sunbonnet now falls across her lap. She looks up at the sun." I reckon it's time to eat, "she says.... she opens the cheese and crackers and the sardines and offers them (25).

Lenas Bewußtsein und Handeln stehen im Einklang mit der universalen Lebensordnung.

Als sie auf dem Wagen in Jefferson ankommt, sieht sie nicht wie der Fahrer sofort den Rauch, der über einem der Häuser dort aufsteigt, und damit eine mögliche Gefahr; sie wundert sich vielmehr über das Phänomen, daß sich der Mensch im Raum sehr weit fortbewegen kann. Die benötigte Zeit scheint ihr in Relation zum zurückgelegten Weg sehr kurz, was nicht wundert, da dem der Gegenwart verhafteten Dasein ja immer "ein Jahr wie ein Tag vorkommt":

> "That's a house burning", the driver says. "See?" But she in turn again does not seem to be listening, to hear."My,my" she says;"here i aint been on the road but

four weeks, and now I am in Jefferson already. My, my. A body does get around" (26).

2. 12 Die "Rezeption" des geist-männlichen Daseins in den vital-weiblichen Daseinsraum

2. 121 Die Räumlichkeiten der geist-männlichen Unentschiedenheit (Studienraum-Pensionshaus, Zelt-Hütte)

In Jefferson tritt zum ersten Mal Byron Bunch in den Daseinsraum der Lena Grove ein. Der Leser erfährt das von ihm selbst, als er sein Zusammentreffen mit Lena Gail Hightower schildert und mit ihm sein Verhältnis zu Lena analysiert. Der adäquate Raum dieser Analyse ist der "Studienraum" Hightowers.

Dieser Studienraum ist der Lebensraum des reflexiven Daseins, wie er schon strukturell im Zusammenhang mit Quentin Compson beschrieben wurde.[4] Er ist durch die gleichen asketischen Merkmale gekennzeichnet, hat die gleiche stereotype Einrichtung "Lampe, Tisch, Stuhl", die gleiche grabähnliche Atmosphäre, die "ghost-like quality". Es ist der Raum des dem Leben reflexiv entfernten Daseins, des in der eigenen Geschichte verlorenen Daseins:

> ...the odor in which he lives - that smell of people who no longer live in life: that odor of overplump desiccation and stale linen as though a precursor of the tomb -...(278).

Hier sitzen sich beide gegenüber:

> They sit facing one another across the desk. The study is lighted now, by a greenshaded reading lamp sitting upon the desk. Hightower sits behind it, in an ancient swivel chair, Byron in a straight chair opposite (67).

Byron kommt zu dem Analytiker, um ihm seine Begegnung mit Lena zu erzählen. Der Leser erfährt das "irrtümliche" Zusammentreffen der Lena mit Byron Bunch. Man hatte sie zu ihm geschickt, in der Annahme "Burch" sei "Bunch". Burch hatte nämlich seinen Namen gewechselt. Die Begegnung selbst aus der Sicht Byrons sieht so aus:

> "... I looked up and there she was, with her face all fixed for smiling and with her mouth all fixed to say his name, when she saw that I wasn't him" (67).

Von diesem ersten Augenblick an schwankt Byron in der Beziehung zu Lena unentschieden zwischen einem geistig distanzier-

ten Mitleidsengagement und der Möglichkeit lebendiger und ganzheitlich engagierter Liebesbeziehung. Hightower sieht sofort diese beiden Möglichkeiten und durchschaut die Mitleidsbegründung als einen Selbstbetrug Byrons.

> And opposite Byron, Hightower does not yet think love. He remembers only that Byron is still young and has led a life of celibacy and hard labor, and that by Byron's telling the woman whom he has never seen possesses some disturbing quality at least, even though Byron still believes that it is only pity (71).

Aus der unentschiedenen Haltung Byrons ergibt sich ein unentschiedenes Verhalten gegenüber Lena und ihrer Situation:

> ....while Byron continues in that flat voice: about how at six o'clock he had still decided on nothing; that when he and Lena reached the square he was still undecided (71/72).

Dann entscheidet sich Byron für die "Mitleidsbeziehung", für die "unverbindliche" Nächstenliebe, "unverbindlich", weil sie ja nicht personal fixiert ist, sondern aus allgemeiner Menschenliebe heraus formuliert ist. Byron bringt Lena nicht "bei sich" unter, sondern im "boarding house" und erfüllt damit eine "menschliche" Verpflichtung. Byron scheut die "Verantwortung", die mit dem Liebesengagement verbunden ist, er erfüllt die Verantwortung als Nächster , nicht Liebender . Er erfüllt einen "Nächstenliebesdienst", mit dem auch die Grenze der Verantwortlichkeit gesetzt ist:

> It just seemed to him that if he could only get her across the square and into the house his responsibility would be discharged...(72).

Diese Verpflichtung zur christlichen Tat sieht er im Rahmen der öffentlichen Moral, die ja durch die christliche Ideologie begründet ist. Er bekennt sich also auch zu einer "christlichen" Gemeinschaft und will sie in diesem Sinne repräsentieren:[5]

> ....having been chosen by circumstance to represent Jefferson to her who had come afoot and without money for thirty days in order to reach there. He did not hope nor intend to avoid that responsibility (72).

Byron erfüllt also nur die aufs neue christlich begründete kollektive Konvention, nicht aber den lebendigen Bedürfnisanspruch, den Lena für ihn darstellt. Denn gerade sein christlich konventionell geprägtes Bewußtsein ist es, das sich dem lebendigen Engagement mit Lena entgegenstellt, die tat-

sächlich indifferent "to both moral and social categories"[6] ist. Das, was ihm seine unbewußten Gefühlsregungen nahelegen, verwirft er, wenn er reflexiv darüber nachdenkt. Von den Gefühlen muß das Mitleid übrigbleiben, das die Ideologie fordert, und das auch im Rahmen der Konvention "erlaubt" ist. Die "mitleidige" Nächstenliebe verbietet dasselbe, was die Konvention ebenso nicht erlaubt. Nachdem Byron Lena schon aus "Versehen" über den personellen Sachverhalt "Burch - Bunch" aufgeklärt hat, verschweigt er Lena "aus Nächstenliebe", daß ihr "Zukünftiger" mit einem Verbrechen zu tun hat, was Lukas Burch und Lena vielleicht auseinanderbringen könnte, obwohl er es uneingestandenermaßen lieber hätte, wenn sie sich trennen würden. Byron bringt Lena zu dem Boardinghouse - wiederum aus Nächstenliebe - um sie nicht einem schlechten Ruf auszusetzen, bzw. damit beide der "christlichen" Gemeinschaft gegenüber nicht in den Verdacht des Ehebruchs oder ehewidriger Absichten geraten. Byron verläßt Lena, sobald sie eingeschlafen ist, wobei er "nur" bei ihr gewesen ist, um darüber zu wachen, daß keiner der Hotelgäste ihr die Gerüchte über Burch, die in der Stadt kursieren, erzählt.

Im Widerspruch zwischen Gefühl und ideologisch-konventioneller Bestimmung geht er zum Haus Hightowers, damit dieser ihm die Entscheidung erleichtere. Hightower als reflexiver Theologe, dessen Dasein gerade durch einen christlich ideologisch geprägten Geist problematisiert ist, kann auch den von Byron vorgetragemem Konflikt nur erweitern, indem er den Konflikt ideologisch formalisiert; Hightower baut das christliche und zugleich konventionelle Gewissen begrifflich auf:

> "Think what you are doing. You are attempting to come between man and wife" (268).

Hier im Studienraum Hightowers wird die Möglichkeit des ganzheitlichen Liebesengagement zum "Teufelswerk" erklärt. "Liebe" wird als Beseeltheit vom Teufel verstanden:

> "You dont need my help. You are already helped by someone stronger than I am"...."Helped by who?" "By the devil," Hightower says (269).

Der "Teufelskonflikt" liegt in dem persönlichen Verstricktsein mit einer "lebensfernen" konventionellen Ideologie, die in diesem Falle eine Ehegemeinschaft für unbedingt heilig

hält, obwohl die "lebensnahe" Situation eine andere zwischenmenschliche Beziehung verlangt.

Das "Oszillieren" Byrons zwischen dem Ort, wo Lena untergebracht ist,und Hightowers Studienraum repräsentiert sein Schwanken zwischen Mitleid und Liebe, zwischen moralideologisch geprägtem Pflichtbewußtsein und unbewußter a-moralischer Neigung, zwischen dem Denken, das ihm die Verpflichtung bewußt macht, und dem Liebeswollen, das durch das Denken unterdrückt wird. Das Zu-Hightower-Gehen bzw. das Weggehen von dem Ort, wo sich Lena aufhält, ist ein existentielles "Weggehen", ein jemaliges Disengagieren von der lebendigen Liebesbeziehung. Wenn er von Hightowers Haus zurückkehrt zu Lena, hat er sich jedesmal erneut für die "christliche" Nächstenliebe entschieden. Aus ihr heraus hat er Lena vor ihrer Niederkunft in die ärmliche Hütte gebracht, in der vorher Lucas Burch alias Brown gelebt hat. Er scheint im Sinne Lenas zu handeln, nämlich die Familie bei der Geburt des Kindes zusammenzuführen:

> "I took her out there this evening. I had already fixed up the cabin, cleaned it good. She is settled now. She wanted it so. It was the nearest thing to a home he ever had and ever will have, so I reckon she is entitled to use it..."(274).

Er selbst aber - erklärt er dem gespannten Hightower - hat ein Zelt neben der Hütte aufgeschlagen, um im Notfall verfügbar zu sein:

> "I aint in the house with her. I got a tent. It aint close, neither. Just where I can hear her at need. And I fixed a bolt on the door. Any of them can come out, at any time, and see me in the tent" (275).

Seinen Schlaf- und Wohnraum neben der Hütte Lenas aufzuschlagen, heißt aber auch, den Raum, der durch die Person Lena vom Lebensprinzip bestimmt ist, nicht als seinen "eigenen" zu verstehen. Die Getrenntheit von Hütte und Zelt zeigt nochmals die Unversöhnlichkeit von Leben und Geist. Die endgültige Trennung der Daseinsräume Lenas und Byrons kann und wird nur durch Hightower, dem reflexiven Theologen vorgeschlagen werden. Er will, daß Byron den "gemeinsamen" Ort Jefferson verläßt. Die Begründung zu diesem Vorschlag erfolgt wiederum im Studienraum und basiert auf dem ideologisch geprägten Vorurteil des Geistes. Hightower eröffnet die für ein

ideologisches Bewußtsein mögliche und zugleich problematische Alternative:

> ...There is but one end to this, to the road that you are taking: sin or marriage. And you would refuse the sin... I cannot say to you, Choose the sin, because you would not only hate me: you would carry that hatred straight to her" (276)

Als "Christ" darf Hightower die freie Liebe nicht befürworten. Die Ehe aber bedeutete den Verlust der geist-männlichen Autonomie. In der Vorstellungswelt Hightowers kann es daher nur Schurken und Ehebrecher - die sich dem Zwang der christlichen Institution entziehen - oder leidende männliche Opfer geben:

> "Lucas Burches and Byron Bunches. But no Lena, no woman deserves more than one of them....There have been good women who were martyrs to brutes....But that woman, good or bad, has ever suffered from any brute as men have suffered from good women? Tell me that, Byron" (276/277).

Byron spricht Hightower das Recht ab, zu urteilen:

> "I reckon you are right", Byron says. "Anyway, it aint for me to say that you are wrong. And I dont reckon it's for you to say that I am wrong, even if I am." (277)

Byron verläßt auch das Haus, indem er fortfährt:

> "Even if I am", Byron says. "So I reckon I'll say good night. He says, quietly. "It's a good long walk out there" (277)

Byron kehrt zur Hütte Lenas bzw. seinem Zelt zurück.

Als er wieder zum Haus Hightowers geht (Kap. 16) , um diesen zu überreden, ein falsches Alibi auf seinen priesterlichen Eid zu nehmen, um das Leben von Joe Christm s zu retten, tut er den ersten Schritt zur Überwindung nur formalen Christentums. Hightower aber "wirft" Byron und die Großeltern Joes "hinaus":

> "Get out!" he screams. "Get out of my house! Get out of my house!" (342)

Byron betritt das Haus nicht wieder.

Bei der Geburt des Kindes in der Hütte, tut sich jedoch in Byron das Wertbewußtsein der "vorehelichen Keuschheit" auf. Die Tatsache der Geburt des Kindes, das nicht von Byron stammt, der aber die Mutter liebt und heiraten möchte, eröffnet den gesamten Konflikt, der mit dem Verlust der Jungfräulichkeit und dem sündigen vorehelichen Verhältnis der Frau zum

Mann, dem vorweggenommenen Ehebruch durch Byron selbst verbunden ist. Da Byron die Frau liebt, wirft er seinen Konflikt als Haß auf den Mann, auf Lucas Burch, den er aber gerade aus "christlicher" Verpflichtung der Mutter bzw. der Familie zuführen muß:

> It was like it was not until Mrs Hines called me and I heard her and saw her face and knew that Byron Bunch was nothing in this world to her right then, that I found out that she is not a virgin....It was something like the terrible and irremediable despair of adolescence ... Yes. It aint until now that I ever believed that he is Lucas Burch. That there ever was a Lucas Burch (352).

Der Byron Bunch im Zwiespalt seiner Gefühle bleibt nicht da, wo Lena ist, er geht aber jetzt auch nicht mehr zum Hause Hightowers. Er verläßt die Stadt, nachdem er - wie er meint - den Vater Lucas Burch "seiner" Familie zugeführt hat. Die Daseinsräume Lenas und Byrons scheinen sich endgültig getrennt zu haben. Beide haben sich "auseinandergelebt". Schuld daran ist allerdings Byrons starres Festhalten an der Heirat, an der Institutionalisierung des Liebesverhältnisses. Lena besteht nicht darauf. Sie gesteht Hightower, der von ihr verlangt, Byron, das männliche "Opfer", "freizugeben" und nicht zu heiraten, ein Heiratsangebot Byrons bereits ausgeschlagen zu haben. Sie enthält sich jeden Bestimmungsversuchs gegenüber dem anderen:

> "He is free. Ask him. I have not tried once to hold him... He said for me to marry him. To not wait. And I said No " (361).

Die Entscheidung für ein lebendiges Engagement kann nur in einer Entscheidung gegen das formale institutionalisierte Engagement der Ehe erfolgen, was zugleich mit einem Verzicht auf alle Bestimmungsversuche des Mannes gegenüber der Frau verbunden sein muß.

Als Byron schließlich von lebendigen Bedürfnissen getrieben wieder zum Haus der Lena zurückkehrt - es ist der Tag, an dem Christmas getötet wird - ist Byron noch nicht frei von einem bestimmenden bewußten Willen:

> When I will open the door and come in and stand there. And then I will. Look at her. Look at her. Look at her - (387).

Jeder bewußte Vorsatz muß noch fallen, wenn das Verhältnis

zu Lena auf der Basis spontanen und "sprachlosen" Verständnisses, eben "Liebe", aufgebaut werden soll.

2. 122 Der "gemeinsame" Daseinsraum als gemeinsam erlebter Erfahrungsraum

Im letzten Kapitel des Romans endlich scheint Byron Bunch in den Daseinsraum der Lena Grove integriert zu werden. Beide zusammen mit dem Kind setzen die Reise Lenas fort, die Lena am Anfang des Buches begonnen hatte. Beide Daseinsräume vereinen sich schließlich in einem gemeinsamen Erfahrungsraum in dem Byron Bunch seine Bewußtseinsverklemmung allmählich verliert. Das gegenwärtige gemeinsame Erlebnis wird bestimmend.
Der gemeinsame Erlebnisraum ist ein "intimer", dessen Ereignisinhalte eigentlich nur die beiden Erlebenden angeht. Faulkner gibt hier den "exhibitionistischen" inneren Monolog, Bewußtseinsstromtechnik und einen allwissenden Erzähler auf und ersetzt diese Möglichkeiten durch einen personalen Beobachter, der nicht alles weiß, nicht wissen kann und wohl auch nicht soll, der aber zu neutraler Distanz gezwungen scheint, aus der er an äußerer Gestik und Mimik auf innere Vorgänge zu schließen versucht. So wird durch Beobachtung und Anschauung jeweiliger Räumlichkeiten und ihrer äußeren Ereigniswirklichkeit ein psychisches Geschehen objektiviert. Dieses Geschehen ist eingetaucht in die Gestimmtheit der "geheimen Intimität" zwischen dem Mann, der sich in seiner linkischen Weise anzunähern versucht, und der Frau, die spontan reagiert. Der gemeinsame Erfahrungsraum ist als "erzählter Raum" ein "gestimmter Handlungsraum" im Rahmen der "Reise", in dem die Handlungen die reinen und mystischen Lebensäußerungen verdeutlichen sollen. Als " gelebter Raum" weicht in ihm das aktive Verhalten der passiven Statik der Stimmung selbst und ihrer Verhaltensäußerung.

Byron hat zunächst die Absicht, Lena zu einer Entscheidung zu bringen, anscheinend noch nicht aufgegeben. Der Fahrer des Lastwagens - der jener erzählende Beobachter ist - bemerkt sowohl die liebevolle Behandlung, die Byron der Frau und dem Kind zukommen läßt, aber auch eine "Absicht", die

sich im Gesicht Byrons widerspiegelt:

> Then we drove on and came pretty soon to a likely place where I could drive the truck off the road, into some trees, and he jumps down and runs up and helps her down like she and the kid were made out of glass or eggs. And he still had that look on his face like he pretty near had his mind made up to do whatever it was he was desperated to do ...(437).

Tatsächlich wird dieser Rastplatz der Ort der Entscheidung. Der Fahrer hört Byron sprechen. Seine Sprache hat noch die Funktion der Überredung, ihr Ton ist das "An-den-anderen-Hinreden":

> ...her sitting there on the log, holding the chap and listening quiet as a stone and pleasant as a stone and just about as nigh to being moved or persuaded.... He hadn't even mentioned marriage, neither. But that's what he was talking about, and her listening; placid and calm, like ... she knew that she never even had to bother to say either yes or no to him. Smiling a little she was. But he couldn't see that (439).

Für Lena ist nur ein voraussetzungsloses Verhältnis willkommen. Die von bestimmten Absichten getragene Beziehung Byrons zu ihr widerspricht ihrer jeweiligen Gefühlslage gerade wegen der "Absichtlichkeit" seiner Beziehung zu Lena. Er zerstört daher jeweils die Spontanität des Augenblickserlebnisses. Sein Verhalten ist jeweils zur Situation inadäquat. Byron kann in dieser Art von Verklemmtheit, die er mit auf die Reise genommen hat, den rechten Augenblick für eine Liebesbegegnung nicht finden, geschweige denn die Zustimmung zur Heirat erhalten. Nach einem notwendigerweise erfolglosen Gespräch mit Lena wendet sich Byron ab:

> "Then he give up. He got up from the log and walked away. ... he walked off in the dark and left her sitting there, with her face kind of bent down a little and that smile still on it (439).

Hinter dem "Mona-Lisa-Lächeln" scheint sich das geheime Wissen der Frau von der doch so unkomplizierten Einfachheit lebendiger Sachverhalte zu verbergen, die der Mann in das Rätselhafte des Komplizierten kleidet. Auch der Erzähler unterliegt dem "Rätselraten", was sie nun denkt, fühlt oder will:

> Maybe she knew ...(439)... Or maybe the time and place didn't suit her...(44o).

Lena läßt Byron "in Ruhe". Sie selbst zieht sich zum Schlafen

auf den Wagen zurück. Byron schleicht sich entschlossen auf Zehenspitzen zurück, klettert in den Wagen - und kommt wieder im falschen Augenblick. Lena erwacht erstaunt, aber nicht erschrocken, reagiert ablehnend, denn sie und ihr Baby wollten ja "schlafen":

> ...and she says, not loud neither:' Why, Mr Bunch. Aint you ashamed. You might have woke the baby, too'(441).

Daraufhin verschwindet Byron anscheinend endgültig. Vor dem Aufbruch am nächsten Morgen ist er nicht da. Lena scheint unbekümmert. Aber ihre scheinbare Sorglosigkeit ist nicht Interesselosigkeit oder zwischenmenschliche Gleichgültigkeit gegenüber Byron. Sie ist vielmehr im Rahmen der großen Verständnisbereitschaft und "Toleranz" sowohl gegenüber der Person als auch überhaupt der jeweils gegenwärtigen Situation, in der sie der Person begegnet, zu sehen. Als Lena auf "ihrem" Wagen sitzt, scheint sie nur dazusitzen und sich sprachlos wie je dem Augenblickserlebnis des durchfahrenen Raumes hinzugeben. Der "männliche" Beobachter ist etwas erstaunt über das "verhaltenslose" Verhalten der Lena:

> Then what? What did she do then?
> Nothing. Just sitting there, riding, looking out like she hadn't ever seen country - roads and trees and fields and telephone poles - before in her life. She never saw him at all until he come around to the back door of the truck. She never had to. All she needed to do was wait. And she knew that (443).

Mit der Rückkehr scheint Byron die "Absichtlichkeit" seiner Beziehung zu Lena aufgegeben zu haben, die "verzweifelte" Verklemmtheit seines Bewußtseins scheint gelöst. Die Entschlossenheit, den anderen zu bestimmen, scheint der Entschlossenheit, die jeweiligen Gegebenheiten zu akzeptieren, gewichen. Sein "Da-stehen" entspricht seinem "Sich-Fügen" in die Situation, seine forcierte Verspanntheit ist abgelegt.

> Him?
> Sho. He was standing at the side of the road when we come around the curve. Standing there, face and no face, hangdog and determined and calm too, like he had done desperated himself up for the last time, to take the last chance, and that now he knew he wouldn't ever have to desperate himself again (443).

Lena gibt ihm in ihrer selbstverständlichen Lebensart zu verstehen, daß er willkommen ist:

> And her looking at him like she had known all the time what he was going to do before he even knew himself that he was going to, and that whatever he done, he wasn't going to mean it.
> "'Aint nobody never said for you to quit,' she says"(443).

Jetzt erst hat sich Lena zum ersten Mal über Byrons Anwesenheit positiv geäußert. Die Basis der gegenseitigen Begegnung scheint klar. Die Schranke des Verstehens, aufgebaut durch die Bestimmungsversuche Byrons, scheinen gebrochen. Die Sprache als "Überredungsmittel" "schweigt" von jetzt ab. Der Raum wird nur so zum "erlebten Erfahrungsraum" der beiden. Die Problematik, eingeführt durch die "Intoleranz" des Geistes gegenüber den "einfachen" Lebensphänomenen, ist aus dem gemeinsamen Daseinsraum entfernt.
Gemeinsam ist dieser erst geworden, nachdem Byron ebenso das Ziel seiner Reise gleichgültig wird, das er bisher im Wiederfinden des Lucas Burch gesehen hat. Erst wenn er vergessen hat, Lena bei diesem Ziel "mithelfen" zu wollen, ist die Chance gegeben, in die Gegenwärtigkeit von Raum-Zeit einzuschwingen und die Liebesbegegnung zum lebendigen Erlebnis werden zu lassen. Lena hat daher Byron über ihr Ziel nie aufgeklärt. In ihrem existentiellen Verhaftetsein mit dem "Gegenwärtigen", in dem "Zeitlichkeit" der Existenz kein Faktor ist, spielt das Kommende, ebenso wie das Vergangene, keine Rolle. Entscheidend für ihr Dasein ist allein das eben gerade "Seiende". Der Fahrer beschreibt ihr Verhalten und deutet damit auf ihre "Lebenshaltung":

> I dont think she had any idea of finding whoever it was she was following. I dont think she had ever aimed to, only she hadn't told him yet (444).

2. 123 Die Sprache als reiner Ausdrucksträger

Hier deutet Faulkner die Möglichkeit der Auflösung der grundsätzlichen Problematik zwischen Geist und Leben, zwischen Mann und Frau hoffnungsvoll an. Beide, Mann und Frau, durchreisen den Raum im reinen Erlebnis. Der Mann und sein Daseinsraum sind eingegangen in das Dasein und den Daseinsraum der Lebensträgerin "Frau", die schon je und für immer der gesamten Welt im reinen Erlebnis begegnet ist.

Die Sprache wird zum reinen Ausdrucksträger von Lebensgefühlen (Freude, Überraschung). Sie hat ihre kommunikative Funktion, in der sie ja doch versagt,[7] verloren. Lenas Sätze erhalten den "exklamatorischen" Charakter von Interjektionen eines Menschen, der die Welt zu entdecken beginnt. Lena will nicht "an-" sondern nur "aus"-sprechen. Mann und Kind sind einfach sprachlos "bei ihr":

> Sitting back there in that truck, with him by her now and the baby that hadn't never stopped eating,... and her looking out and watching the telephone poles and the fences passing like it was a circus parade.... and I looked back and saw her face. And it was like it was already fixed and waiting to be surprised, and that she knew that when the surprise come, she was going to enjoy it. And it did come and it did suit her. Because she said, "'My. my. A body does get around. Here we a int been coming from Alabama but two months, and now it's already Tennessee!'" (444)

2. 2 Die überhistorische Einheit der Antinomie "Geist-Leben" im vom Mann bewußt ästhetisierten matriarchalischen Raum - Der rein statische archetypisch universale Bildraum

Im gemeinsamen Daseinsraum als erlebten "Erfahrungsraum" hatte Bewegung bereits ihre zielgerichtete Dynamik verloren. Das Ziel der Reise wird nicht mehr angesprochen, es scheint vergessen; Lena wundert sich, daß man "herumkommt", die Bewegung selbst wird nicht erlebt, in ihrer Stetigkeit nähert sich Bewegung dem Stillstand. Der Weg ist "offen".

In AA wird das Dasein der Frau selbst bildhaft-statisch vom Mann erlebt. Er verherrlicht die Frau in reflexiver Betrachtung ihrer überzeitlichen Bildhaftigkeit. Als Charles Bon und Henry Sutpen das Zimmer der Mätresse, den vom geist-männlichen Sohn des Helden verworfenen matriarchalischen Raum durchschreiten,[8] formuliert Charles aus der Betrachtung des Bildes ("the apotheosis of two doomend

races..., the eternal female, the eternal Who-suffers; the child, the boy sleeping in silk..." (AA 114)) reflektierend das Postulat der Anerkennung der Vorherrschaft des Lebensprinzips in der Frau:

> a female principle which existed, queenly and complete, in the hot equatorial groin of the world long before that white one of ours came down from trees and lost its hair and bleached out - a principle apt docile and instinct with strange and ancient curious pleasures of the flesh (which is all: there is nothing else) ... (116).

Er fordert die ästhetisch gestaltete Räumlichkeit als adäquaten Ort der Verherrlichung:

> Chosen by some man, who in return, not can and not will but must, supply her ... with the surroundings proper in which to love and be beautiful and divert, and who must usually risk his life or at least his blood for that privilege (117).

Charles Bon huldigt so der "Gynokratie", wie sie in der mythischen Vorzeit bestanden hatte. Er ästhetisiert und enthistorisiert das Verhältnis zwischen Mann und Frau. In der Verehrung des Madonnenbildes ist auch der Widerstreit zwischen Geist und Leben, zwischen Zeit und Raum aufgehoben. Als ästhetisches Bild aber ist es nicht mehr, sondern bedeutet es Lebendigkeit an sich. Das Prinzip "Leben" soll aus seiner Betrachtung bzw. Vorstellung heraus eröffnet und anerkannt werden. Diese Funktion hat es bereits für Charles und Henry, erst recht für den Leser.

Das "apotheotische" Madonnenbild weist so auf die Umkehrung der Bewertung der Gegensätze: Die Apotheose des jenseitigen Geistes wird durch die Apotheose der diesseits wirkenden Lebenskräfte ersetzt, in die die geistigen integriert werden sollen. Die Transzendenz des Gottesgeistes ist abgelöst durch die Transzendierung des "Lebens" in die Objektivität des mythisierten "vergöttlichten" Bildes. Das "Leben" als wirkendes Ur-Prinzip und als ästhetische Formkraft ist damit vergeistigt.

Zusammenfassung

Diese Untersuchung versuchte auf der Grundlage einer Phänomenologie der Formen des "literarischen Raumes" zu zeigen, wie William Faulkner der Tragödie des menschlichen Daseins schlechthin, seiner "Identität als Urspaltung"[10] in die subjektiven und objektiven Polaritäten, gegenübertritt. Die Arbeit ging davon aus, daß die übliche erkenntnistheoretische Trennung von Subjekt und Objekt, unter prioritätischer Bewertung der Subjektstufe, auch eine entsprechende Beurteilung von Zeit und Raum zur Folge hatte. Da auch die Literaturwissenschaft der Primärsetzung von Geist und Zeit unterlag, kam es gerade in bezug auf den Bewußtseinsroman und Faulkner vorwiegend zur Untersuchung der zeitlichen, weil "geistigen" Perspektive. Sie endete notwendig in einem Formalismus, der den Raum allein aus der Sicht eines ästhetischen Subjektivismus deutete und damit seiner "lebendigen" und konkreten Inhalte entleerte. Der formalästhetische Begriff "Struktur des Werkes" auf der Basis eines solchen Raumverständnisses ("spatial form") führte sich selbst ad absurdum. Faulkner wurde in seiner Raum- und damit zugleich eigentlich auch in seiner Zeitauffassung und -darstellung weitgehend verfehlt.

Demgegenüber konnte im Vorstehenden der Raum als Form- und Gestaltungsprinzip im Ausgang von der epischen Erfassung seiner Bedeutungsfunktion, die er zunächst nur als dargestellter realer, sinntragender "gelebter Raum" erreichen kann, bestätigt werden.

Er wird im Erzähler-Leser-Verhältnis zum "erzählten Raum". In dieser Funktion werden die vom erzählenden Bewußtsein intendierten Gehalte "repräsentierend" vermittelt; sie werden verdeutlicht durch "Überzeichnung" oder "Vereinfachung" in der Darstellung; sie werden schließlich " verweisend " auf die übergreifende Bewußtseinsstruktur des Autors bezogen. Die Formstruktur des Einzelwerkes wird so vom Raum (mein Beispiel AA) mitgestaltet.

Aus der Darstellung der Mensch-Raum-Beziehung als eines gelebten Wirkverhältnisses kommt denn auch das Subjektive menschlicher Sinngehalte einschließlich seines Zeiterlebens aus dem Raum als dem "objektiven Korrelat" in Sicht. Der Raum ist so die Einheit von menschlichem Dasein im und gegenüber dem realen konkreten

Raum, als "repräsentatives Korrelat" ("erzählter Raum") ist er die Einheit von objektiver ästhetischer Form und subjektiver Sinngebung. Im räumlich-gegenständlichen Bild der "direkten Setzung" ist im gelebten Verhältnis ("gelebter Raum") das Bewußtsein des Auseinandergesetztseins von Subjekt und Objekt aufgehoben; ebenso ist im ästhetischen Zusammenhang ("erzählter Raum")der Vorgang der repräsentativen Vermittlung zwischen Zeichen und Sinn überflüssig geworden. Das Subjektive und das Objektive verschmelzen im "präsentativen Image".
In der Frage nach den Möglichkeiten der Beziehung erzählter Bewußtseinslagen zum Raum("gelebter Raum") ergab sich, daß dort, wo die reflexive Funktion(für die elementareren Leibesfunktionen Fühlen, Schauen, Wollen, Handeln) bestimmend wird, die lebendige Spontaneität der Beziehung des Menschen zum Raum gestört wird. Die Welt wird "problematisiert". Die für die Weltsicht William Faulkners grundlegende Opposition "Geist-Leben" eröffnet sich.

Daraus ließ sich der übergreifende Gegensatz zwischen den Formen "problematischen Daseins" bzw. "problematisierter Daseinsräume" und denen "unproblematischen Daseins" bzw. "entproblematisierter Daseinsräume" entwickeln. Auf diesen Gegensatz ließ sich der "soziale Gesamtraum" der Yoknapatawpha-Romane mit seinen "gesellschaftlichen" und "individuellen Daseinsräumen", einschließlich der diese konstituierenden szenenhaften Räumlichkeiten bis hin zum reduktiven gegenständlichen Bild, zurückführen.
Bei Faulkner findet sich also eine Parallelität von psychischen Gegebenheiten und Räumen, wie sie grundsätzlich ähnlich in der Tradition der europäischen und amerikanischen Literatur zu finden ist (Mittelalterliche Romanzen, Schauerroman, Bewußtseinsroman).

Die Welt der Yoknapatawpha-Romane mußte als ein geschlossener geschichtlicher Gesellschaftsraum verstanden werden, der auf der Grundlage des problematisierenden Widerspruchs zwischen "Geist" und "Leben" die tragische apokalyptische Veränderung von Aufstieg - Verfall - Neubeginn durchsteht (RFN). Dem ideologisierten kollektiven Geschichtsraum steht als "lebendige" Alternative der unproblematische "mythisierte Gemeinschaftsraum" der Schwarzen gegenüber, der in seiner mystischen Verwandtschaft zu Natur und Erde ein prinzipieller Lebensträger ist. Er ist freilich von der weißen Gesellschaft - dem prinzipiellen Geistträger - permanent bedroht im Sinne von Ausbeutung und fanatisierter Gewaltanwendung (IID, LIA).

Die den "weißen" Geschichtsraum, sei es als Vorbild oder als Ausdruck, mittragenden ebenso "problematisierten individuellen Daseinsräume" lösen einander epochenweise auf der Grundlage geschichtstypologischer geistiger Beschäftigung ab:
Der Frühzeit bzw. dem Gesellschaftsraum im Aufbau entspricht ein "vorbildlicher" heldischer Daseinsraum (AA). Aus der Spätzeit bzw. dem Verfall dieser Räume entwickelt sich der Daseinsraum des philosophierenden Analytikers (AA,SAF); die Neuzeit und der Wiederaufbau ist getragen vom Raum des kapitalistisch materialistischen Daseins (HAM, TOWN, MANSION).-Zur Möglichkeit des Raumes als Mittel der Charakterisierung überhaupt finden sich ebenso literarische Parallelen, etwa bei Scott, Hardy, Henry James und vielen anderen.-
Die drei genannten Daseinsweisen, die zugleich universale Grundmuster darstellen, entwickeln je einen geistigen Daseinsentwurf, dem ein räumliches Lebensprojekt entspricht. Seine Verwirklichung scheitert am Widerspruch zur lebendigen "unberechenbaren" Erfahrungswelt. Die Entschiedenheit mit der der Widerspruch aufrechterhalten wird, radikalisiert die Antinomie zwischen Geist und Leben, Subjekt und Raum, so daß sie nur im Tod Aufhebung finden kann.
"Zeit"und"Geschichtlichkeit"kommen aus der Veränderung des Raumes und seinem Erleben als die rationalisierten existentiellen Probleme in Sicht.
Jener Raum, der von einem projektlosen, weil von einem zwischen geistiger und lebendiger Bestimmung "unentschiedenen" Dasein "oszillierendend" durchschritten wird, kann in keiner Phase zu einem Raum "der weltschaffenden Verwirklichung"[11] werden. Geist und Leben als Dasein und Raum bestimmende Formprinzipien verlieren im permanenten Widerspruch - und nicht im Ausgleich - ihre jeweilige Dominanz (LIA). -
Der Ausgleich bahnt sich im Daseinsraum der emanzipierten vitalen Frau an (AILD). Sie bejaht bewußt ihre lebendigen Bedürfnisse und setzt sie vor den geist-männlichen Anspruch. Sie löst diesen in einer Kritik am männlichen Sprachverhalten "analysierend" auf und reduziert ihn auf seine in wahrheit menschlich allzumenschlichen Nennwerte. Sie "verführt" schließlich den Mann in Räume, wo er in der Bewährung mit den Lebenskräften sich als "lebendiges" und weniger "geistiges Wesen" behaupten muß. Der

"Mann" mit seinem Daseinsraum, als Seinsanspruch und Verhaltensform, wird im konkreten Er-fahrungsraum ad absurdum geführt.- In diesen Zusammenhang stellt Faulkner das problemlose Dasein und den "märchenhaften Raum" des Kindes, in dessen Zentrum das Bild der Mutter steht, auf das die Gegenständlichkeit der Erfahrungswelt bezogen ist. Das Kind wird zum Medium wahrer, weil ohne geistige Attitüde vorgetragener Aussagen über die Wirklichkeit (AILD).
Der Ekstatisch "glückliche Raum" des Idioten, der entsprechend seiner Instinktorientiertheit im archetypischen Mutter-Tier, der Kuh, seine lebendige Mitte findet, ist schließlich radikale Antithese zum geist-männlichen Daseinsraum (HAM).
Eine unter der Voraussetzung erwachsener Bewußtheit "sinnvolle" Synthese zwischen "Geist" und "Leben" deutet sich im Raum der Verständigung der Geschlechter an, in dem der Mann seine ideologischen Bestimmungsversuche, ja schließlich auch die Sprache selbst als künstlichen Kommunikationsträger aufzugeben bereit ist. Sprache wird "Ausdrucksträger" in einem "gemeinsam erlebten Erfahrungsraum" (LIA). Die so im Historischen in Aussicht gestellte Einigung hat allerdings die überhistorische mythische Gynokratie zum Vorbild, der der "wissende" Mann in einem von ihm selbst ästhetisch entworfenen und gestalteten Thronsaal huldigt. Das Madonnenbild enthält die Einheit der Antinomien (AA). In ihm verschmilzt auch "gelebter Raum" und ästhetischer "erzählter Raum" in der Funktion des bildlichen Zeigens. Die "Überführung" der inhaltlichen Gegensätze auf ihre formalästhetisch autonome bildliche Einheit bezeichnet ein wesentliches Gestaltungsprinzip: die Reduktion der Wirklichkeit auf einen mythisierten bildlichen Kern. Das gilt für den kosmischen Weltraum ebenso wie für den gesamten gesellschaftlichen Geschichtsraum wie für den persönlichen Daseinsraum, aber auch den Raum in seiner gegenwärtigen Anschauung. Der Reduktion des Raumes entspricht auf der Leserseite die Möglichkeit, aus dem Kern die jeweilige Gesamtheit der räumlichen Einheiten mit ihrem Sinngehalt zu "re-konstruieren".

So zeigte sich, wie sich der prinzipielle Widerspruch des Gesamtkosmos in ineinandergeschachtelten Raumeinheiten fortsetzt, bis er im punktuellen Schriftzeichen seine gelebte und formalästhetische Ur-einheit findet, und wie sich aus diesem Kern

die widersprüchliche Gesamtwelt vorstellungsmäßig wiederaufbauen soll (RFN). Der "Regionalist" Faulkner spricht in hohem Maße "in Räumen", freilich in einer den herkömmlichen "Raum" überschreitenden Weise. Ein Raum-Mythos entwickelt sich.

Der individuelle Daseinsraum findet seinen persönlichen Kern in dem räumlichen Bild, an dem sich die "Kritik" des erwachenden Bewußtseins entzündet (etwa die "Türszene" in AA) und in das der grundsätzliche Widerspruch des "problematischen" Daseins projiziert wird.

Der Raum in seiner gegenwärtigen Anschauung schließlich verliert seine Dreidimensionalität, geht in die Flächenhaftigkeit einer punktuellen Vielheit auf und mündet im Übergang vom Eindruck zum Ausdruck in die Isolierung des expressiven Image, das sich dem Betrachter in magischer Bannkraft vergrößert. In ihm sind wiederum Subjekt und Objekt, Bewußt und Unbewußt, Reflexion und Emotion im wechselseitigen Ergriffensein intensivst vereint. Der räumlichen Reduktion entspricht eine Enthistorisierung, eine Einebnung des geschichtlichen Zeitenflusses, der Dreistufigkeit der objektiven Zeit in die reine Gegenwärtigkeit des mythisierten Bildes, in dessen Erleben Zeit auf den "unendlichen" Moment reduziert ist. Da dieses Bild ebenso die kosmisch universale Weite enthält, trifft sich die "Unendlichkeit" des "Moments" mit der der "Ewigkeit".

Die Entwirklichung der objektiven Welt ist eine "Entgeistigung", eine Einebnung des Differenzierten im menschlichen Bewußtsein. Sie bedeutet Entideologisierung und Enthistorisierung des kollektiven wie individuellen Bewußtseins und die Auflösung der Synthesis der Anschauung. Dies setzt die Darstellung der Differenzierung und damit "Problematisierung" des Bewußtseins und der Welt aus einem "primitiveren" Stadium, nämlich (subjektstufig) dem "adamitischen" Bewußtsein bzw. (objektstufig) dem "adamitischen Daseinsraum, voraus. Letzterer wird von der "unberührten Wildnis" getragen (RFN) oder stellt sich dem Individuum als "home" dar. "Home" ist die kindliche räumliche Ursprungseinheit (AA) und zugleich die vom problematisierten Bewußtsein wiederersehnte "Heimat", in die der problematische Mensch allerdings nur über den Tod, die radikale Absage an die wirkliche Welt, zurückfindet (SAF, AILD).

Die vielschichtige Entwirklichung verlangt einen vielschichtigen "Realismus" entsprechend den "Realitäten" dargestellter Bewußtseinslagen. Nimmt man die Normalität des alltäglichen "gelebten Raumes" als Vergleichsbasis an, so verlangt die Darstellung des "problematisierten" Raumes die Über- und Verzeichnung, die Deformation des real Alltäglichen. So wird ein beschreibender objektiver Realismus, der neutrale Beobachtermedien fordert, dort schon zu überspitzter Ausdruckskunst des übergreifenden Erzählerbewußtseins, wo geistiger Entwurf des erzählten Bewußtseins und pragmatische Verwirklichung eine ebenso materialistische Grundlage haben wie der Raum materiell ist. In der Identität zwischen materieller Objekthaftigkeit des Raumes und seinem Eigentümer (Flem Snopes) wird der objektive Realismus überstiegen (HAM, TOWN, MANSION).

Aus dem Erleben von Raum und Zeit als dem beengenden "Objektiven", folgt zunächst die naturalistische Darstellung zur Beschreibung des vom aktiven Willen und zukunftsorientierten Entwurf verworfenen Milieus (AA). Die aus dem Scheitern und unter Voraussetzung hoher reflexiver Sensibilität erwachsende Vergangenheitsbesessenheit und Daseinsangst verlangen zunächst nach der die Normalität der Beengtheit der Seele durch den Raum übersteigernden Horrorgrotesken (AA). An ihre Stelle tritt im pathologisch halluzinatorischen "Ausweg" die surrealistische Darstellung (SAF), die den Widerspruch zwischen Ich und Welt als autonome "Verwirklichung des Irrealen" zeichnet. Sie tut dies, indem sie nach impressionistisch-expressionistischer Auflösung des Anschauungsraumes im Wechsel zwischen Eindrucks- und Ausdruckserleben die in "direkter Setzung" gewonnene präsentative imagistische Bildlichkeit aus dem realen Zusammenhang reißt und in die "Surrealität" umsetzt. Die surrealistische Darstellung des Raumes führt das "Problematische" selbst ad absurdum.

Das Groteske - nun auf der Grundlage satirischer Sprechlage - (AILD) stellt, im Dienste der Entproblematisierung, das Geistige radikal bloß, zerstört die geistige "Form", die nur aus künstlicher Attitüde und in Verachtung der "lesser bones and flesh" (so Sutpen in RFN 2oo) beansprucht wird.

Wenn man sagt, daß die groteske Überzeichnung "stilisiert", so ist damit der Umbruch zur ästhetischen "Vereinfachung" entsprechend der Richtung auf Entproblematisierung des Daseins und seines Raumes angezeigt. -
Das problemlose kindliche Bewußtsein verlangt den Sprachstil des Märchens zur Darstellung des kindlichen Daseinsraumes, in dem eine von der "Logik" des Unbewußten bestimmte "reine" Gegenständlichkeit in Beziehung zum Zentralbild, der Mutter, gestellt ist (AILD). Wenn vom hochreflexiven Bewußtsein (Darl) dieselbe Gegenständlichkeit eine poetisch-lyrisierende Überzeichnung erfährt, so hat diese eben die problematisierende Differenziertheit des Erwachsenen zur Voraussetzung, zielt aber auf denselben Ursprung und Endpunkt. Das gegenseitige "Verstehen" beider, des Erwachsenen und des Kindes, trotz der verschiedenen Sprachspiele beruht auf der Einheit im Vorbewußten, das der Erwachsene lediglich rationalisiert hat (AILD). Und wenn der glückerfüllte Daseinsraum des Idioten (HAM) in einer hochästhetisierten Sprache idyllisiert, in einer naturlyrischen Ekstase "zelebriert" wird, so ist die Darstellung nicht mehr adäquate Beschreibung, noch die Bewußtseinsperspektive des entgeistigten und sprachlosen Schwachsinnigen, sondern die Perspektive und Sprache allein des übergreifenden Erzählerbewußtseins. Dem Idioten ist der "innere Monolog" genommen. Diese Tatsache macht aber zugleich das Problematische des Bewußtseins Faulkners aufs deutlichste sichtbar: Erstellt die Forderung nach Überwindung jener Sprache - in der die Polaritäten zwischen Subjekt und Objekt, Zeit und Raum, Geist und Leben gewachsen sind - durch die Zeichnung des "sprachlosen" Idioten; er setzt zugleich aber an Stelle der Beschreibung der Sprachlosigkeit eine hochdifferenzierte poetische Kunstsprache, die, die räumlich konkrete, bildliche Urstruktur der Sprache selbst durchzeichnend, sich selbst "reduzieren" will auf ihre vor-zeitliche Ursprungseinheit.-Der kosmisch mythisierende Realismus in der Darstellung des "erlebten Erfahrungsraumes" der vitalen Frau vollzieht die einfachen Entsprechungen zwischen lebendigen Bedürfnisäußerungen und der natürlichen Periodizität der kosmischen Vorgänge nach (LIA). Im überhistorischen Bildraum schließlich, im Madonnen-

bild, ist die Welt auf die Objektivität des Archetyps reduziert (AA). Weder erzähltes noch erzählendes Bewußtsein beschreiben hier das Bild literarisch hochsprachlich, das erzählte Bewußtsein bereits deutet, findet aus seiner Betrachtung zur Reflexion, wobei der reflexive Akt nichts anderes als die persönliche Identifikation mit dem Archetyp rational begründet. So kehren reflexive und ästhetische Differenziertheit in das undifferenzierte "Eine" zurück, zur "Mutter", zum "Bild".

Der sich aus der Vielschichtigkeit der dargestellten Wirklichkeit ergebende Realismus in der Raumdarstellung kann unter dem Begriff "authentischer Realismus" zusammengefaßt werden, insofern als er die räumliche Welt vom mythischen Kern bis zum kosmischen Universum durchdringt.-

So kommt schließlich Leben kosmologisch als "motion" in Sicht. Leben an sich ist die allumfassende statische und passive Ursprungseinheit. Ihr bildräumlicher Ausdruck ist etwa die thronende Madonna mit dem Kind (AA) oder ihr chiffrenhaftes Zeichen "Cecilia Farmer" (RFN) als reduktiver Nenner des irdischen Raumes überhaupt. Aus dieser Einheit steigt das Werden des Mannes als heldische tätige Schöpfung, das Erwachen des Bewußtseins als reflexive Objektivation der Welt und des Ichs, der Höhenflug der Vernunft als Ich-Besessenheit, die Auferstehung der Seele als Postulat des apotheotischen Geistes, das Fliehen der Zeit als geschichtliches Daseinserlebnis und setzt sich in Widerspruch zum Ursprung. Das Werden des Widerspruchs ist zugleich ein Werden der Einebnung der historisch radikalisierten Widersprüche zurück in die Ursprungseinheit. Dieses Werden muß also als "Bewegtheit" des umgreifenden "Bewegungslosen" begriffen werden. So offenbart der an sich bewegungslose Raum das überhistorische universale Lebensprinzip, aus dem sich die Bewegung des Geistes löst und in das sie zurückkehrt.

Das künstlerische Werk (als Gesamt- und als Einzelwerk) macht seinerseits den Raum sichtbar. So "stellt" es selbst die Paradoxie der Einheit von Bewegungslosigkeit und Bewegung, also auch von Raum und Zeit, von Geist und Leben im transitiven wie intransitiven Sinne "dar", denn:

> The aim of every artist is to arrest motion, which is life, by artificial means and hold it fixed so that a hundred years later, when a stranger looks at it, it moves again since it is life.[12]

Die Formprinzipien "Raum - Leben - Bild - Frau" können bei Faulkner als die "primären" literarischen "Anschauungsformen" der Wirklichkeitsbegegnung bezeichnet werden. Ihre gegensätzlichen "sekundären" Formen, "Zeit - Geist - Moment - Mann", entwickeln sich aus den umfassenderen primären Formen. Durch die sekundären Anschauungsformen wird die Widersprüchlichkeit der Welt "apokalyptisch" erfaßt. Sie sind Funktionen eines "problematischen" Bewußtseins. Die mythische Ursprungseinheit der Welt wird durch die primären Formen entdeckt. Sie sind die Funktionen eines "primitivistischen" Bewußtseins. Faulkners Werk vermittelt so die Paradoxie einer künstlerischen Anschauung als der ästhetischen "Synthesis" der gegensätzlichen primären und sekundären Formen mit der Wirklichkeit, als der widersprüchlichen Einheit einer vereinfachenden und zugleich problematisierenden Weltsicht.

Das Denken der "Einheit-in-der-Zweiheit" und der "Zweiheit-in-der-Einheit" in seiner spezifisch Faulknerschen Ausformung und literarischen Umsetzung war einerseits vor dem Hintergrund des widersprüchlichen "Geistes Amerikas" und seiner Projektion, dem gelebten amerikanischen Raum, zu sehen, ein Denken, das freilich erst auf dem Boden des südlichen Raumes die Antinomien zur totalen Tragödie steigert. Andererseits mußten Faulkners Weltsicht und die Form seines literarischen Realismus in der Raumdarstellung mit Blick auf die europäische Literaturgeschichte an das Ende der Dialektik zwischen überhistorischen und historisierenden Betrachtungsweisen gestellt werden. Diese Dialektik deutete im Schwanken zwischen Jenseitsbezogenheit und Diesseitsbewußtsein, zwischen geistiger Bestimmung und lebendiger Bestimmtheit, zwischen Unendlichkeit und Endlichkeit den "problematischen" Menschen schlechthin an, dessen Tragik William Faulkner in seinem Werk zu klären versucht, indem er die lebendige Diesseitigkeit bejaht und sie durch Ästhetisierung der objektiven Transzendenz des Archetypus geistig zu rechtfertigen versucht.

ANHANG

ANMERKUNGEN

S. 3 - 6:

1 So bemerkt J.K. Simon in seinem Aufsatz "The Scene and Imagery of Metamorphosis in AS I LAY DYING", in Criticism VII, 1 (1965), S.1-22:
"In its obsession with death, modern literature represents the deadend of the dichotomy between subject and object...that science introduced between the inanimate and our living senses" (S.21);
C.Brooks zitiert mit bezug auf Addie Bundren aus AS I LAY DYING - R.May, Existence, A New Dimension in Psychiatry and Psychology (New York 1958), wo die Weltverlorenheit des modernen Menschen begründet wird: "It is a particular experience of isolation which has been called 'epistemological loneliness.' Underlying the economic, sociological, and psychological aspects of alienation can be found a profound common denominator, namely, the alienation which is the ultimate consequence of four centuries of the outworkings of the separation of man as subject from the objective world. This alienation has expressed itself ... in Western man's passion to gain power over nature, but now shows itself in an estrangement from nature and a vague ... sense of despair of gaining any real relationship with the natural world, including one's own body."(zit.n. C.Brooks, William Faulkner, The Yoknapatawpha Country (New Haven 1963), S. 400).

2 Das Darstellungsziel "Leben" hat Faulkner öfter genannt: s. J. Stein, "William Faulkner: An Interview" in Three Decades of Criticism / weiterhin TDC 7, ed.by F. Hoffmann/O.W.Vickery, (New York 1961),S.67-82,S.8o); Faulkner in the University: Class Conferences at the University of Virginia, 1957-58, ed.by F.L.Gwynn/J.L. Blotner, (Charlottesville 1959), S.267; A.M. Dominicis, "An Interview with Faulkner", in Faulkner Studies III, 2 - 3 (1954), S. 33 - 37, s. S. 35.

S. 7 - 31:

1 J.Stein, "An Interview", S. 8o.

2 E. Fink, Zur ontologischen Frühgeschichte von Raum-Zeit-Bewegung (Den Haag 1957), S. 131f.. 3 Ebd., S. 132.

4 s.I. Kant, Kritik der reinen Vernunft, 2. Auflage 1787 (Berlin 1968), "Transscendentale Ästhetik",§6,c.,S.6o.

5 J. Simon, Sprache und Raum (Berlin 1969), S. 19. 6 Ebd.,S.19.

7 Vgl. H. Bergson, Time and Free Will (London/New York 1913, 11 1967), S. 76ff.. 8 Ebd., S. 98f.. 9 Ebd., S. 90.

10 s. M. Heidegger, Sein und Zeit (Tübingen 11 1967), S. 1o4ff..

11 Ebd., S. 11o. 12 Ebd., S. 111.

13 Ebd., 1. Teil. S. 41ff., bes. S. 231ff. u. S. 372ff..

14 vgl. Ebd., S. 37.

15 E. Staiger, Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters (Zürich 1939).

16 Vgl. E. Staiger, Die Kunst der Interpretation (Zürich 1956).

17 Staiger, Einbildungskraft, S. 69. 18 Ebd., S. 68.

19 Vgl. dazu E. Cassirer, Philosophie der symbolischen Formen I (Berlin 1923), S. 152:
"...So bildet auch für die Sprache die genaue Unterscheidung der räumlichen S t e l l e n und der räumlichen E n t - f e r n u n g e n den ersten Ansatzpunkt, von dem aus sie zum Aufbau der objektiven Wirklichkeit, zur Bestimmung der Gegenstände fortschreitet. Auf der Differenzierung der Orte gründet sich die Differenzierung der Inhalte - des Ich, Du und Er auf der einen, wie der physischen Objektkreise auf der anderen Seite." Vgl. a. dazu drs., Philosophie der symbolischen Formen II, darin "Raum, Zeit und Zahl",S.1o7-19o.

2o Staiger, Einbildungskraft, S. 69. 21 Ebd., S. 69.

22 Heidegger, Sein und Zeit, S. 235ff.

23 Weiterhin SAF.

24 J.-Paul Sartre, "On SAF: Time in the Works of Faulkner"(1955), in Faulkner: A Collection of Critical Essays, ed. by R. P. Warren (weiterhin RPWF), (Englewood Cliffs, N. J. 1966), S. 87 - 93.

25 J. Pouillon, Temps et Roman (Paris 1946), darin: "Temps et Destinée chez Faulkner", übers. in RPWF, S. 79 - 86, unter dem Titel: "Time and Destiny in Faulkner".

26 Sartre, "Time", S. 91.

27 Vgl. a. M. F. Moloney, "The Enigma of Time: Proust, Virginia Woolf, and Faulkner," in Thought 32 (1957), S. 69 - 85.

28 Sartre, "Time", S. 93. 29 Ebd., S. 93.

3o Vgl. die sog. "Stockholm Address", abgedruckt in W. Faulkner: Essays, Speeches, and Public Letters, ed. by J. Meriwether, (London 1967), S. 12o. 31 Ebd., S. 12o. 32 Ebd., S. 12o.

33 Der Begriff "Bewußtseinslage" meint hier "bestimmte Weise der Wirklichkeitsbeziehung" auf der Grundlage der Funktionen des psychischen Apparates (wie etwa Fühlen, Schauen, Handeln, Denken) des Menschen. J. Peper, der in seinem Bewußtseinslagen des Erzählens und erzählte Wirklichkeiten (Leiden 1966) den Begriff "Bewußtseinslagen" nach den Grundlagen der Anschauung im Kantschen Sinne, nämlich als "markante Stufen mentaler Synthesis" (S. 8f.) definiert, gibt einen kurzen Überblick über die ontologische und literaturwissenschaftliche Verwendung des Begriffs (s. S. 8 u. 9, Fußnote 1).

[34] Zur Kritik an Sartres Kritik vgl. a. H. J. Underwood, "Sartre on The Sound and the Fury: Some Errors", Modern Fiction Studies 12, 4 (1966/67), S. 477ff.. Ferner: P. Swiggart, "Moral and Temporal Order in SAF", Sewanee Review 61 (1953), S. 221 - 237.

[35] Im Zusammenhang mit Dilthey und Minkowski (vgl. W. Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung (Leipzig [11]1939) u. E. Minkowski, Le Temps vécu, Etudes phénoménologiques et psychopathologiques (Neuchâtel 1933, 1968)) hat man Bergsons Zeitverständnis zuerst bei Marcel Proust wiederentdeckt: Vgl. L. Binswanger, Grundformen und Erkenntnis menschlichen Daseins (München/Basel [3]1962), S. 481: "In einem mit Dilthey ist hier aber zu nennen Marcel Proust, in dessen literarischem Lebenswerk die Maxime, jedem Erlebnis seinen Gehalt abzugewinnen, in der bis jetzt vollkommensten und keineswegs nur ästhetischen Form verwirklicht ist. Hier heißt der Grund la vie vécue, die Methode, sich ihm zu nähern, la recherche du temps perdu. Das Bindeglied zwischen Dilthey und Proust bildet bekanntlich Bergsons Lehre vom élan vital und der durée réelle, welche Lehre ebenfalls eine Form des Seins zum Grunde enthält."- Für J. Joyce versucht A. Obradovic die Übertragung des Bergsonschen Zeitbegriffs. Vgl. ds., Die Behandlung der Räumlichkeit im späteren Werk des James Joyce (Marburg 1934).

[36] Vgl."Der Raum des analytisch-reflexiven Daseins", S. 281ff.. d. Untersuchung.

[37] P. Lowry, "Concepts of Time in SAF", English Institute Essays (1952), S. 57 - 82.

[38] Vgl. C. H. Holman, "The Anguished Dream of Time", in: drs., Three Modes of Southern Fiction (Athens 1966). Existentielles Zeiterleben spielt eine wichtige Rolle in folgenden "existentialistischen" Untersuchungen: W. J. Sowder, "Colonel Thomas Sutpen as Existentialist Hero", American Literature 33, (1962), S. 485 - 499; drs., "Christmas as Existentialist Hero", University Review 3o (1964), S. 279 - 284; R. M. Slabey, "AS I LAY DYING as an Existential Novel". Bucknell Review XI (1963), S. 12 - 13; vor allem J. V. Hagopian, "Nihilism in Faulkner's SAF, Modern Fiction Studies 13, 1 (1967) spec. numb. S. 45 - 56.

[39] Vgl. bes. D. Tuck, Crowell's Handbook of Faulkner (New York 1964), S. VIII. G. Blöcker, "William Faulkner", RPWF, S.122ff..

[40] Vgl. dazu R. P. Warren, "Past and Pre s ent", in RPWF, S. 1-22; F. Hoffmann, William Faulkner (New York 1961), darin bes.: "Introduction: Time and Space", S. 17.

[41] H. Straumann, William Faulkner (Frankfurt a. M. /Bonn 1968).

[42] Ebd., S. 63ff.. [43] Ebd., S. 79. [44] Ebd., S. 119ff..

[45] Vgl. dazu K. Zink, "Flux and the Frozen Moment: The Imagery of Stasis in Faulkner's Prose", PMLA LXXI (1956), S. 285-3o1;

W. J. Slatoff, Quest for Failure. A Study of William Faulkner (Ithaka, N. Y. 1960), bes. darin S. 7 - 78; drs., "The Edge of Order: The Pattern of Faulkner's Rhetoric", in TDC, S. 173 - 198"; M. Beja, "A Flash, a Glare. Faulkner and Time", Renascence XVI (1964), S. 133 - 141, 145; schließlich deutet J. Peper, Bewußtseinslagen des Erzählens und erzählte Wirklichkeiten (Leiden 1966) "Zeitlosigkeit als Stille" (S. 181), als "Bewegungslosigkeit" (S. 188) und als "Diskontinuität" (S. 197ff.). Er sieht als einziger die "Raumlosigkeit" als Entsprechung zur Zeitlosigkeit (S. 208ff.). H. Straumann spricht in gen. Untersuchung von "Dialektik der Zeitlosigkeit: The Wild Palms" (S. 202).

46 Vgl. dazu M. Church, "W.Faulkner, Myth and Duration", in drs., Time and Reality: Studies in Contemporary Fiction (Chapel Hill 1963), S. 227 - 250 .
Mythisches Zeiterleben bedeutet aber zugleich "destruction of empiric time" (s. W. Brylowski, Faulkner's Olympian Laugh. Myth in the Novels (Detroit 1968), S. 28). - Die überhistorische "Seinsdeutung" führt auch zur Entdeckung des "Universalen" im Sinne allegorischer Beispielhaftigkeit: vgl. H. Straumann, "An Interpretation of Existence: Faulkner's A FABLE", TDC, S. 349ff.; drs. William Faulkner, S. 254ff.; N. S. Pritchett, "Time Frozen: A FABLE", RPWF, 238 - 242.

47 In der Frage nach "Formen mythisierenden Erzählens in der modernen Prosa", in Lebende Antike (Berlin 1967), S. 397 - 422, sieht Th. Wolpers erstmals, daß sich die Menschen Faulkners nicht nur in die Vergangenheit, sondern auch "wie eingebunden in den Raum" fühlen (s. S. 413ff.).

48 s. G. Müller, "Die Gestaltfrage in der Literaturwissenschaft und Goethes Morphologie", in Die Gestalt 13 (1944), S. 33.

49 Vgl. E. Lämmert, Bauformen des Erzählens (Stuttgart 1955/ 1967), worin er von "den Zeitbezügen des Erzählens" (S.19ff.) ausgeht.

50 So Lämmert in Anlehnung an E. M. Forsters Aspects of the Novel (London ^{81}1947) in Bauformen, S. 21.

51 Die literaturwissenschaftliche Untersuchung des Zeitproblems auf philosophischer Grundlage erfolgte erstmals durch J. Pouillon, Temps et Roman (Paris 1946). Die genannten Begriffe tauchen zum ersten Mal bei G. Müller, "Erzählzeit und erzählte Zeit", in Festschrift für P. Kluckhohn und H. Schneider (1948), S. 195 - 212, auf. Vgl. ebenso: drs., Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst (Bonn 1947), S. 7; drs. "Über das Zeitgerüst des Erzählens", DVJ 24 (1950), S. 1 - 32; drs. "Aufbauformen des Romans", Neophilologus 37 (1953), S. 1-14. Müllers Begriffe setzen R. Petschs Begriffe "Erzählvorgang" und "erzählter Vorgang" fort; vgl. drs., "Die Analyse des Dichtwerks", in E. Ermatinger (ed.), Philosophie der Literaturwissenschaft (1930), S. 240 - 276 bes. S. 266: R. Petsch erweiterte wiederum die Begriffe "Erzählzeit" und "Handlungszeit" von E. Hirt, Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung (1923), S. 10.

52 daraus ergab sich für F. Sengle "Der Umfang als ein Problem der Dichtungswissenschaft", in Gestaltprobleme der Dichtung. Festschrift zu G. Müllers 65. Geburtstag (1957).

53 Diese Unterscheidung trifft mit großer Klarheit J. Peper in seiner Frage nach den "Bewußtseinslagen des Erzählens und erzählten Wirklichkeiten", wo er zwischen "Bewußtseinslagen" und "übergreifender Bewußtseinslage" unterscheidet (s. Bewußtseinslagen, S. 118).

54 Von dieser Beziehung geht noch B. Hellwig in ihrem Raum und Zeit im homerischen Epos (Hildesheim 1964) mit Berufung auf Müller und Lämmert aus (s. ebd., S. VI).

55 s. Lämmert, Bauformen, S. 195, 1oo, 139ff.: Die in der Frage nach dargestellter Wirklichkeit isolierten Verhältniskriterien der "Raffung" und "Dehnung" (S. 82ff.) sind brauchbar für die formstrukturelle Interpretation des Einzelwerkes.

56 So liegt ganz von selbst E. Lämmerts Begriffen "Raffung" und "Dehnung" (Ebd., S. 82ff.) ein "absoluter", nämlich außerliterarisch realer Wirklichkeitsbegriff zugrunde. - E. Auerbach hat die außerdichterische "alltägliche Wirklichkeit" und den "geschichtlich bewegten Hintergrund" als Basis der Beurteilung "mimetischer Darstellung" von Wirklichkeit angenommen, wobei die "mimetische" Adäquatheit zwischen dieser Wirklichkeit und ihrer Darstellung durch den "modernen Realismus" des 19. Jahrhunderts geleistet sei. (s. E. Auerbach, Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur (Bern 1946,^{5}1971), S. 458, vgl. a. S. 515ff.).

57 J. Pouillon,"Destiny", S. 82; W.H. F. Lamont, "The Chronology of LIGHT IN AUGUST", Modern Fiction Studies 3 (1957/58), S. 36o - 361.

58 J.V.Hagopian,"Nihilism", S.53 (footnote) bzw. E.B.Lee, "A Note on the Ordonnance of SAF", Faulkner Studies III, 2/3 (1954), S. 37.

59 I. Howe, William Faulkner (New York 1951), S. 148; O. Vickery, The Novels of W. Faulkner (Louisiana ^{2}1964), S. 6 u. 25; D. Tuck, Crowell's Handbook, S. 65; H. H. Waggoner, W. Faulkner: From Jefferson to the World (Lexington 1959), S. 15off..

6o J. Pouillon, "Destiny", S. 82. 61 Ebd., S. 82.

62 J. V. Hagopian,"Nihilism", S. 53 (footnote), unterscheidet: "A flashback may be defined as an interruption of present events with a past event which is consciously experienced by the character as past; but a flash-forward is an interruption of present events by a past event which is consciously experienced by the character as a present event."

63 s.D.M.Thomas,"Memory Narrative in ABSALOM, ABSALOM!",Faulkner Studies II,(1953),S.19-22; vgl. a. R.E.Spiller, "The Uses of Memory: Eliot, Faulkner", in dis., Cycle of American Literature (New York 1955),S.291-3oo; V.T.Hornbach Jr., "The Uses of Time in Faulkner's SAF", Papers on English Lang. and Lit. I (1965), S. 5o - 58.

64 s. M. Klotz, "The Triumph over Time: Narrative Form in W. Faulkner and William Styron", Mississippi Quarterly 17 (1963/1964), S. 9 - 2o.

65 Als man Faulkner nach seinem "existentiellen Stil" fragt, kann er nur antworten: "I think that the theme, the story, invents its own style." s. R. Jelliffe, Faulkner at Nagano (Tokyo 1956), S. 35.

66 J. Peper, Bewußtseinslagen, S. 118. 67 Ebd., S. 118.

68 s. E. B. Lee, Note, S. 37: "If we may distinguish between the narrative structure (or present action) and the dream structure (or past action as contained in the flashback), a certain pattern becomes apparent."

69 Im folgenden AILD.

7o R. W. Franklin, "Narrative Management in AILD", Mod. Fic. Stud. 13, 1 (1967), S. 57 - 66, s. S. 63.

71 Vgl. W. Kayser, Entstehung und Krise des modernen Romans (Stuttgart 1954, 41963). Er begründet unter Hinweis auf den Perspektivismus und die Handlungszertrümmerung im Roman die Krise des modernen Romans.

72 s. J. Frank, "Spatial Form in the Modern Novel", in Critiques and Essays on Modern Fiction (192o-1951), ed. by J. W. Aldridge, (New York 1952), S. 43 - 66.

73 R. Weimann, New Criticism und die Entwicklung bürgerlicher Literaturwissenschaft. Geschichte und Kritik neuer Interpretationsmethoden (Halle 1962).

74 s. H. James, Art of the Novel (New York 19o7).

75 P. Lubbock, The Craft of Fiction (London 1921).

76 Weimann, New Criticism, S. 288ff., bes. S. 299 - 326.

77b Ebd., S. 69.

78 W. Kaysers "Krisenbewußtsein" scheint mir aber ebenso der geheime Wunsch nach alten Romanformen zugrunde zu liegen, die allerdings eben nicht das adäquate Medium für die Komplexität der dargestellten Wirklichkeit wären. Als eine "Krise des Romans" würde ich es allerdings bezeichnen, gäbe es im Laufe der Geschichte eine konstante poetische Norm der Romanform, während sich die Vorstellung des Menschen vom Menschen und seiner Wirklichkeit aber ständig erweitert hat. Freilich wäre es für die Literaturwissenschaft einfacher, traditionelle Romanformen nach Weltbild und Formstruktur aufzuschlüsseln.

79 Vgl. W. Knight, The Wheel of Fire. Interpretations of Shakespearian Tragedy (London 193o, 41969), s. S. 4. - Bei E. Muir, "Time and Space", in The Structure of the Novel (1928), S. 62-86, ist Raum nicht in seiner symbolischen, sondern rein szenischen Funktion diskutiert.

80 Ebd., S. 4/5 u. 6. 81 Ebd., S. 15. 82 Ebd., S. 15.

83 Ebd., S. 15.

84 So G. Poulet in seiner Proust-Studie Marcel Proust, Zeit und Raum (Frankfurt a.M. 1966), S. 111.

85 Frank, "Spatial Form", S. 44. 86 Ebd., S. 44. 87 Ebd.,S.46.

88 A. Rose, "The Spatial Form of THE GOLDEN BOWL", Mod. Fic. Stud. 12, 1 (1966), S. 1o3ff.

89 Ebd., S. 1o3. 9o Ebd., S. 1o3. 91 Ebd., S. 1o3.

92 Ebd., S. 1o9.

93 C. Wynne, "Aspects of Space: John Marin and W. Faulkner", American Quarterly 16, 1 (1964), S. 59 - 71.

94 A. Hauser, The Social History of Art (London 1952), S. 945; auch G. Poulet, M. Proust, spricht von Prousts Zeit als "verräumlichter, nebeneinandergestellter Zeit" (S. 112).

95 Wynne, "Aspects", S. 59. 96 Ebd., S. 66. 97 Ebd., S. 66.

98 J. Frank, "Spatial Form", S. 5o. Bergson hatte die homogene, quantitative Zeit mit Raum gleichgesetzt: "Homogeneous time as the medium in which conscious states form discrete series. This time is nothing but space, and pure duration is something different." (s. Time and Free Will, S. 9o). Man sieht, wie man sich vom Lehrvater entfernt hat.

99 s. I. Kant. Kritik der reinen Vernunft, S. 91.

1oo Dieses Paradox ist bei Faulkner auf ein mythisierendes Denken von der "Einheit eines Widerspruchs" zurückzuführen (Vgl. dazu bes.S.3f.,S.11Off. u.S.437f. dieser Untersuchung).

1o1 Die Begriffe "Deep and surface structure" verwendet die Linguistic seit Chomsky, Harris und Shaumjan zur Analyse der grammatischen Struktur von Sätzen, deren "oberflächlicher" formaler Bau gleich ist, deren "tiefere" Struktur aber auf eine andere Sinngebung derselben verwendeten syntaktischen Formen verweist. (Vgl. J. Lyons, Introduction to Theoretical Linguistics (Cambridge 1969), S. 247ff.). Ebenso wie die Sätze in ihrer formalen Erscheinung "immediately apparent to the analyst" (Lyons, S. 247) sind, so stellt sich dem literaturwissenschaftlichen Deuter sprachlich dargestellte Wirklichkeit zunächst in ihrer "oberflächlichen" Sinnstruktur unmittelbar dar. Die "Schicht" der Tiefenstruktur zeigt eine übergreifende Sinnstruktur, die für den Deuter "unter" der Oberfläche liegt und über sie auf das erzählende Bewußtsein selbst zielt.Die wirklichkeitsdarstellenden literarische n Sätze unterliegen also jeweils zwei Schichten der Sinngebung, nämlich zum einen Aussagen über erzählte Wirklichkeit (Bewußtseinslagen) und zum anderen zugleich über die erzählende Wirklichkeit (Bewußtseinslage) zu machen.

102 So könnte SAF verstanden werden als Einheit "gelebter"Zeitbezüge: Benjy (Gegenwart), Quentin (Vergangenheit), Jason (Zukunft), Dilsey (Anfang und Ende der Zeiten).

S. 32 - 65:

1 L. Binswanger, "Das Raumproblem in der Psychopathologie", Zs. f. d. gesamte Neurologie und Psychiatry 145 (Berlin 1933), S. 598 - 647, s. S. 599.

2 Ebd., S. 600.

3 K. v. Dürckheim, "Untersuchungen zum gelebten Raum. Erlebniswirklichkeit und ihr Verständnis", Neue psychologische Studien VI, 4 (1932), S. 383 - 480.

4 Vgl. L. Binswanger, "Psychopathologie" u. drs., Grundformen und Erkenntnis menschlichen Daseins (Zürich 1942, 3 1962).

5 Vgl. E. Minkowski, Vers une Cosmologie, Fragments philosophiques (Paris 1967, 1936).

6 M. Bense, Raum und Ich (Berlin 1934).

7 O. F. Bollnow, "Probleme des erlebten Raumes", Schriftenreihe der Nordwestdeutschen Universitätsgesellschaft 34 (1962); drs., Mensch und Raum (Stuttgart 1963).

8 E. Ströker, Philosophische Untersuchungen zum Raum (Frankfurt a. M. 1965).

9 Bollnow, "Probleme", S. 3.

10 C. Siegel, Entwicklung der Raumvorstellung des menschlichen Bewußtseins (Leipzig/Wien 1899); G. J. von Allesch, Die Wahrnehmung des Raumes als psychologischer Vorgang (Leipzig 1941).

11 Vgl. dazu W. Gent, Die Philosophie des Raumes und der Zeit. Historisch-kritische und analytische Untersuchungen 2Bde. (Bonn 1926); M. Jammer, Das Problem des Raumes. Die Entwicklung der Raumtheorien (Darmstadt 1960). Vgl. S. R. Carnaps und L. Wittgensteins Vorstellung zum "logischen" bzw. "logisch-empiristischen Raum" (R. Carnap, "Der Raum", Ein Beitrag zur Wissenschaftslehre", Kantstudien, Erg. Heft 56 (1922) bzw. L. Wittgenstein, Tractatus-Logico-Philosophicus (Frankfurt a.M. 1960, 1921).

12 Bollnow, Probleme, S. 3.

13 So B.O. States, "The Hero and the World: Our Sense of Space in WAR AND PEACE", Mod.Fic.Stud. 11,2(1965), S. 153ff.; vgl.a. D.H. Lawrences "spirit of place" in Studies in Classic American Literature (New York 1966, 1923), S. 1ff..

14 wohl in Anlehnung an A. Tates "magnitude and actuality" (s. A. Tate, "Dostoevsky's Hovering Fly: A Causerre on the Imagination and the Actual World," Sewanee Review LI, (1943), S. 355, bzw. E. Bulloughs "Psychical Distance as a Factor in Art and an Aesthetic Principle", British Journal of Psychology V (1912), S. 87ff..

15 States, "War and Peace", S. 164.

16 Unterstreichungen meine.

17 States, "War and Peace", S. 155f.. 18 Ebd., S.158. 19 Ebd.,S.16o.

2o Unterstreichung meine.

21 States, "War and Peace", S.164. 22 Ebd., S. 164.

23 R. W. Lewis, The American Adam. Innocence, Tragedy, and Tradition (Chicago 1955), S. 91.

24 Die Chance für die Erkenntnistheorie, die Subjekt-Objekt-, Geist-Leben-, Mensch-Natur-, Mensch-Raum-Trennung zu überwinden, liegt dort, wo sie sich mit der phänomenologischen Ontologie treffend, in der Sprache den Ausgangspunkt der Überlegungen gefunden hat, wo sie das "alltägliche Sprechen" selbst als reales menschliches Verhalten definiert hat (Vgl. die Versuche L. Wittgensteins in seinen "Philosophical Investigations (Oxford 1953, 31963), die sprachpsychologischen und behavioristischen Untersuchungen der von ihm begründeten Schule des "Wiener Kreises", bzw. der sprachanalytischen "Ordinary Language Philosophy"), dieses als Bedingung der Möglichkeit jeder Erkenntnis gesehen und von da aus das Raumproblem neu gestellt hat (Vgl. J. Simon, Sprache und Raum (Berlin 1969)).

25 Vgl. E. Auerbach, Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur (Bern 1946, 51971), S. 422 - 459, bes. S. 458f.

26 s. E. Wolff, Der englische Roman im 18. Jahrhundert. Wesen und Formen (Göttingen 21968), S. 8, wo er in diesem Zusammenhang auf E. A. Baker, The History of the English Novel, 1oBde., 1924 - 1939. W. Allen, The English Novel (1954); A. D. McKillop, The Early Masters of English Fiction (1956); I. Watt, The Rise of the Novel (London 1957) u. a. verweist.

27 Gwynn/Blotner, Faulkner in the University, S. 1o3. 28 Ebd.,S.267.

29 Die ontologische Grunderfahrung dieses Raumes ist also zunächst nicht die "Körperhaftigkeit", sondern seine "Auffüllbarkeit" mit Gegenständen (s. Bollnow, "Probleme", S. 5). Beides, Auffüllbarkeit und gegenständliche Körperhaftigkeit, führen jedoch zum"gelebten Raum".

3o Bollnow, "Probleme", S. 3. 31 Ebd., S. 7.

32 Vgl. G. Bachelards sublimativen"glücklichen Raum" in seiner Poetik des Raumes (München 196o), S. 22ff..

33 H. Jantzen stellt in seinem Aufsatz "Über den kunstgeschichtlichen Raumbegriff", Sitzungsberichte d. Bayer.Akad.d.Wiss., phil.-hist. Abt. 5 (1938), fest, daß mit "unendlich" bereits eine Deutung vorliege, "den Raum der Anschauung empfindungsmäßig in einen Seelenraum zu verwandeln."(S.42).-Der Begriff

"erlebter Raum" soll vor allem die rein emotive Mensch-Raum-Beziehung (Grunderlebnisse "Glück" - "Nicht-Glück") bezeichnen, während "gelebter Raum" das mehrschichtige Raumerleben beinhaltet (vgl. den folgenden Punkt 2. d. Untersuchung.)

34 Faulkner selbst sagt wiederholt, daß er über lebendige Menschen schreiben will: "I cannot talk about my books. I don't remember them. I remember people, I write about people. They are alive. I don't remember the books. (s.V. Marković, "Interview with Faulkner", Tex. Stud. in Lit. and Land. V, 4 (1964), S. 463 - 466; vgl. a. Gwynn/Blotner, Faulkner in the University, S. 1o3; R. A. Jelliffe, Faulkner at Nagano (Tokyo 1956), S. 15, S. 157.

35 E. Ströker, Untersuchungen, S.19. 36 Ebd., S. 2o. 37 Ebd., S.2o.

38 Ebd., S. 2o.

39 Die "übernommenen" Inhalte sind nichts anderes als die Inhalte dessen, was S. Freud das "Über-Ich" nennt: "während der werdende Mensch in Abhängigkeit von seinen Eltern lebt, bildet sich in seinem Ich eine besondere Instanz heraus, in der sich dieser elterliche Einfluß fortsetzt. Sie hat den Namen des Über-Ichs erhalten. Insoweit dieses Über-Ich sich vom Ich sondert und sich ihm entgegenstellt, ist es eine dritte Macht, der das Ich Rechnung tragen muß." (s. S. Freud, Abriß der Psychoanalyse. Das Unbehagen in der Kultur (Frankfurt a.M. 1965), S. 1o. Der elterliche Einfluß, der zugleich die gesellschaftliche Tradition überträgt, ist gerade bei Faulkner Gegenstand der Ich-Auseinandersetzung der Helden.

4o Vgl. Ebd., S. 1o: "Eine Handlung des Ichs ist dann korrekt, wenn sie gleichzeitig den Anforderungen des Es / die Einheit der Triebe /, des Über-Ichs und der Realität genügt, also deren Ansprüche zu versöhnen weiß."

41 R. A. Jelliffe, Nagano, S. 157; Unterstreichungen meine.

42 s. E. Ströker, Untersuchungen, S. 54, bzw. Dürckheim, "Untersuchungen", S. 461ff..

43 s. E. Ströker, Untersuchungen, S. 93ff..

44 Vgl. W. F. Haug, Jean-Paul Sartre und die Konstruktion des Absurden (Frankf. a. M. 1966), bzw. L. Binswanger, "Psychopathologie", S. 634ff..

45 s. E. Ströker, Untersuchungen, S. 22ff.; sie setzt Binswangers "gestimmten Raum" (s. "Psychopathologie", S. 618ff.) bzw. Dürckheims "Wesensraum" (s. Untersuchungen, S. 437ff.) fort.

46 Vgl. P. Tillich, Symbol und Wirklichkeit (Göttingen 1962, 21966), wo er "das Symbol des Falls" (S. 28ff.) als "Übergang vom essentiellen zum existentiellen Sein" (S. 31ff.) diskutiert.

47 s. Binswanger, "Psychopathologie", S. 6o8, wo er den "Eigenraum" als "erweiterten Um- bzw. Leibraum" verstanden wissen will.

[48] s. Dürckheim,"Untersuchungen", S. 468ff..

[49] Ebd., S. 464ff..Seinen Begriff des "Selbstraumes" habe ich im Sinne "existentieller Unzertrennlichkeit" zwischen Mensch und Raum erweitert. D. definiert so: "Die seelische Einbezogenheit jedweden leibhaftig Räumlichen konstituiert einen intermittierend gegenwärtigen Selbstraum. Jeder Selbstraum vermittelt dem Gesamtselbst eine spezifische Zentriertheit..." (S. 464). Er ist begrenzt durch die "bestimmte Zone der freien Bewegung und über dies all das, womit man leiblich geeint ist und dessen Verstellt- oder Gefährdetsein als leibliche Selbstgefährdetheit empfunden wird. In diesem Sinne fühlt sich "der Reiter...eins mit dem Pferde...Ebenso besteht eine eigentümliche Einsfühlung mit dem Fahrrade oder dem Auto, mit dem ich fahre" (S. 466/467).

[50] "Fremdraum" ist von Binswanger als einfacher Gegensatz zu "Eigenraum" definiert. (s. "Psychopathologie", S. 608).

[51] Dürckheim,"Untersuchungen", S. 479. [52] Ebd., S. 389.

[53] Gwynn/Blotner, Faulkner in the University, S. 103.

[54] Jelliffe, Nagano, S. 157; Unterstreichungen meine.

[55] Vgl. P. Plaut, "Der psychologische Raum. Ein Beitrag zur Beziehungslehre" (Berlin 1924), Kleine Schriften zur Seelenforschung 8 (1924), S. 29.

[56] Die Begriffe stammen von L. Binswanger, Grundformen, S.266ff.

[57] Binswanger spricht von "kulturellen Räumen", s. "Psychopathologie", S. 646.

[58] Vgl. Binswanger, Grundformen, S. 195.

[59] Den Vorgang der "Entindividualisierung" des Individuums zur "Kollektivperson" innerhalb eines "Kollektivraumes" - allerdings ohne die "Bedrohlichkeit" des Phänomens zu sehen - deutet schon P. Plaut in seinem genannten "Beitrag zur Beziehungslehre" und "zur Systematisierung der Massenpsychologie" (s. S. 19ff.) an.

[60] Daraus resultiert Faulkners Antikommunismus, den er so bekämpfen will: "Well, I think the first one would be to believe in me, in 'I', rather than 'we', to be oneself, to resist the pressure to relinquish individuality. That is the first thing and maybe that's all anyone has to do to combat communism. That is, I think that it can ... must be combated, and conquered ... not by people forming mass meetings in groups but by individuals." (s. Gwynn/Blotner, Faulkner in the University, S. 100).

[61] Der Persönlichkeitsverlust des Individuums als Glied der Masse ist schon von G. Le Bon, Psychologie der Massen (München 1950, [1]1895) gesehen: "Der einzelne ist nicht mehr er selbst, er ist ein Automat geworden, dessen Betrieb sein Wille nicht mehr in

der Gewalt hat...Als einzelner war er vielleicht ein gebildetes Individuum, in der Masse ist er ein Triebwesen, also ein Barbar... In der Masse gleicht der einzelne einem Sandkorn in einem Haufen anderer Sandkörner, das der Wind nach Belieben emporwirbelt." (s. S. 19).
Sigmund Freud sieht den Zusammenhang zwischen dem von der Masse geforderten Ich-Verlust und der Gefahr der Ich-Behauptung ihr gegenüber: "Die Masse macht dem Einzelnen den Eindruck einer unbeschränkten Macht und einer unbesiegbaren Gefahr. Sie hat sich für den Augenblick an die Stelle der gesamten menschlichen Gesellschaft gesetzt, welche die Trägerin der Autorität ist, deren Strafen man gefürchtet, der zuliebe man sich so viele Hemmungen auferlegt hat. Es ist offenbar gefährlich, sich in Widerspruch mit ihr zu setzen, und man ist sicher, wenn man dem ringsumher sich zeigenden Beispiel folgt, also eventuell sogar mit den Wölfen heult" (S. Freud, Massenpsychologie und Ich-Analyse (Frankfurt a.M. 1971), S. 24).

62 Zu ihnen gehören: 1. SARTORIS (published 1929), 2. THE SOUND AND THE FURY (1929), 3. AS I LAY DYING (1930), 4. SANCTUARY (1931), 5. LIGHT IN AUGUST (1932), 6. ABSALOM, ABSALOM!(1936), 7. THE UNVANQUISHED (1938), 8. THE HAMLET (1940), 9. GO DOWN, MOSES (Geschichtensammlung, 1942), 10. INTRUDER IN THE DUST (1948), 11. KNIGHT'S GAMBIT (Geschichtensammlung, 1949), 12. REQUIEM FOR A NUN (Drama mit längeren Prosa-Prologen, 1951), 13. BIG WOODS (Geschichtensammlung, 1955), 14. THE TOWN (1957), 15. THE MANSION (1959), 16. THE REIVERS (1962). Vgl. dazu a. J. B. Meriwether, The Literary Career of William Faulkner, A Bibliographical Study, Princeton, N.J. 1961; R. P. Warren ed., Faulkner. A Collection of Critical Essays (Englewood Cliffs, N. J. 1966), S. 304ff..

63 An dieser Beziehung gibt es seit den Untersuchungen von R. Coughlan, The Private World of William Faulkner (New York 1954), vgl. Kap. I, S. 22; G. T. Buckley, "Is Oxford the Original of Jefferson in W. Faulkner's Novels?", PMLA 76 (1961), S. 447 – 454; C. S. Brown, "Faulkner's Geography and Topography", PMLA 77, 5 (1962), S. 652ff., keinen Zweifel mehr.

64 s. Dürckheim, "Untersuchungen", S. 392, S. 393. 65 Ebd., S.393.

66 B. Allemann charakterisiert in seiner Untersuchung Zeit und Figur beim späten Rilke (Pfullingen 1961) das Phänomen des Weltinnenraums bei Rilke - ausgehend von Rilkes "Weltinnenraumgedicht" 1914 - in diesem Sinne (s. S. 13 - 31).

67 H. Domdey, Frühe und späte Lyrik Else Lasker-Schülers (Diss. Berlin 1964), spricht in bezug auf die Darstellung des Raums vom Eindruck des Entstehens "einer selbständigen poetischen Welt" (s. S. 133).

68 Die Unterscheidung zwischen "persönlichem" und "kollektivem Unbewußten" stammt von C. G. Jung: "Eine gewissermaßen oberflächliche Schicht des Unbewußten ist zweifellos persönlich. Wir nennen sie das persönliche Unbewußte. Dieses ruht aber

auf einer tieferen Schicht, welche nicht mehr persönlicher Erfahrung und Erwerbung entstammt, sondern angeboren ist. Diese tiefere Schicht ist das sogenannte kollektive Unbewußte. Ich habe den Ausdruck 'kollektiv' gewählt, weil dieses Unbewußte nicht individueller, sondern allgemeiner Natur ist, d.h. es hat im Gegensatz zur persönlichen Psyche Inhalte und Verhaltensweisen, welche überall und in allen Individuen cum grano salis dieselben sind. Es ist, mit anderen Worten, in allen Menschen sich selbst identisch und bildet damit eine in jedermann vorhandene, allgemeine seelische Grundlage überpersönlicher Natur." (s. C. G. Jung, Bewußtes und Unbewußtes (Frankfurt a.M./Hamburg 1957), S. 11f..

69 Eine Sammlung der wichtigsten literaturrelevanten archetypischen Bilder, Motive und Muster bringen N. Frye, Anatomy of Criticism (Princeton, N. J. 1957), darin bes.: "Third Essay. Archetypal Criticism; Theory of Myths" (S. 131 - 242); W. L. Guerin, E. G. Labor, L. Morgan, J. R. Willingham eds., A Handbook of Critical Approaches to Literature (New York/ London 1966), darin bes.: "Mythical and Archetypal Approaches" (S. 115 - 15o).

7o B. Alleman sagt richtig: "Der Weltinnenraum bleibt Weltraum, ja er ist im intensiveren Sinne Weltraum als die sogenannte Realität der Außenwelt....Was der Vernichtung verfällt, ist nicht das Außen, sondern die Grenze zwischen Innen und Außen" (s. Rilke, S. 14).

71 s. Th. Spoerri, "Éléments d'une Critique constructive", Trivium 8 (195o), S. 165 - 187, wo er sagt: "Il y a lieu de nommer séparément certaines structures spatiales typiques que C. G. Jung appellerait sans doute archétypiques: la Maison (Alfred de Vigny, La Maison du Berger), les Escaliers (les escaliers et corridors dans les romans de Kafka et de Julien Green), la Tour (la tour de Babel, la tour d'ivoire), la Montagne (le Sinai, la montagne du Purgatoire de Dante), le Trou (l'enfer de Dante, la psychanalyse du trou chez Sartre)" (s. S. 173).

72 Ebd., S. 171; vgl. a. Th. Spoerri, Der Weg zur Form (Hamburg 1954), darin bes. "Die Verwandlung der Welt", S. 29ff..

73 Th. Spoerri, "Critique constructive", S. 171.

74 G. Bachelard, Poetik, S. 4o. 75 Ebd., S. 38. 76 Ebd., S.24.

77 Ebd., S. 24. 78 Ebd., S. 4o. 79 Ebd., S. 23. 8o Ebd., S.29.

81 H. E. Holthusen, Der unbehauste Mensch (München 1951), S. 45.

82 Ebd., S. 45. 83 Ebd., S. 45; Unterstreichungen meine.

84 Dieses "Identitätsdenken" ist dem "mythischen Denken" verwandt; es beruht nach E. Cassirer auf der "Vereinheitlichung von Teil und Ganzem", "von Ding und Eigenschaft", (wie oben bei Rilke), "von Bild und Sein" (ebenfalls bei Rilke) (s. Symbolische Formen II, S. 83 - 87).

85 C. G. Jungs Untersuchungen, "Beiträge zur Symbolik des Selbst", in Welt der Psyche (München 1951), S. 65 - 106, ferner "Über die Archetypen des kollektiven Unbewußten", in Bewußtes und Unbewußtes (Frankfurt a.M. 1957), S. 11-53, besonders der grundlegende Versuch des Jung-Schülers E. Neumann einer Ursprungsgeschichte des Bewußtseins (München 1949), ferner die anthropologisch-mythologisch orientierten Schriften M. Eliades, Das Heilige und das Profane (Hamburg 1957) u. drs., Kosmos und Geschichte. Der Mythos der ewigen Wiederkehr (Düsseldorf 1966),(s.a.Anm.69).

86 H. Meyer wendet R.Petschs(Wesen und Formen der Erzählkunst (Halle ^{2}1942)) Unterscheidung zwischen"Lokal" und "Raum" auf Raabe an, wobei "Lokal"die "leere Tatsächlichkeit", "Raum" den "menschlichen Sinngehalt" des Raumes einschließt.

87 E.Muir (The Structure of the Novel (London^{5}1949,S.62ff.) und W.Kayser(Entstehung und Krise des modernen Romans(Stuttgart ^{4}1963),S.24) gehen für ihre Unterscheidung zwischen "novel of character" und "dramatic novel" bzw.zwischen"Raum-und Zeitroman" von einem rein quantitativen Raumbegriff, aber von einem "gelebten" Zeitbegriff aus.

88 "Objektives Korrelat" meint hier den objektiven Bestandteil des gelebten Raumes. Es soll noch nicht der formalästhetische Begriff in seiner "präsentativen" Funktion bezeichnet sein, in der er von T. S. Eliot verwendet wurde (Vgl. T. S. Eliot, "Hamlet and His Problems", The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism (London ^{2}1953), bes. S. 100) und mit den Imagisten Hulme und Pound weiterentwickelt wurde. (Vgl. T. E. Hulme, Speculations: Essays on Humanism and the Philosophy of Art, ed. by H. Read (New York 1924), E. Pound, Literary Essays of Ezra Pound, ed. by T. S. Eliot (Norfolk, Conn. 1954)).

89 L. Binswanger deutet richtig an, daß es sich bei dem "ästhetischen Raum, im Sinne des ästhetischen Darstellungsraums" um "eine hochkomplexe Raumkonstitution" handelt. (s. "Psychopathologie", S. 643).

90 E. Cassirer spricht von dem "ästhetischen Raum" als einem "echten 'Lebensraum', der nicht, wie der theoretische, aus der Kraft des reinen Denkens, sondern aus den Kräften des reinen Gefühls und der Phantasie aufgebaut ist." s. "Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum", Beilageh. zur Zeitschr. für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 25 (1931), S. 21 - 36, s. S. 31.

91 E. Grassi, Kunst und Mythos (Hamburg 1966), hat erneut auf die Opposition Chaos-Kosmos, Hyle - Eidos als Grundspannung jeder geistig-künstlerischen Schöpfung hingewiesen.

92 Jelliffe, Nagano, S. 157; Unterstreichung meine.

93 K. Burke, The Grammar of Motives (New York 1955).

94 Lewis, American Adam (1955), S.100.

95 R. Chase, The American Novel and Its Tradition (New York 1957), S. 117ff..

96 E. Pound, Literary Essays, S. 4

97 W. Faulkner, LIGHT IN AUGUST /LIA 7 (New York, Modern Library, 1959), S. 296. 98 Ebd., S. 236.

99 W. Faulkner, THE HAMLET (London, Chatto and Windus, 1965), S. 179.

100 Die Verschiebung vom "impressionistischen" zum "expressionistischen" Gestalten ergibt sich aus dem Vorherrschen entweder des objektbezogenen Eindruckserlebnisses oder des subjektbezogenen Ausdruckswillens, wobei das eine das andere nicht ausschließt, denn: "der sinnlich-konkrete Eindruck erwirkt in meinen Gemütskräften eine solche Bewegung, daß er zugleich als Ausdruck bezeichnet werden kann...Jede sinnlich-konkrete Erscheinung ist für mich Eindruck-Ausdruck..." (s. E. Spranger, Lebensformen Tübingen 1965), S.33). In der künstlerischen Gestaltung der Wirklichkeit führt die Dominanz des Ausdruckswillens zu einem "deformatorischen" Moment, während die impressionistische Gestaltung lediglich die Auflösung der Wirklichkeit in ihre sinnlichen Einzelwerte verlangt: "Licht und Farbgebung mahnen an den Impressionismus, die Durchgestaltung der Landschaft in ihren ausdrucksreichen Deformationen ist jedoch ausgesprochen expressionistisch." (s. A. Gosztonyi, Der Mensch in der modernen Malerei. Versuche zur Philosophie des Schöpferischen (München 1970), S. 66.

101 s. Anm. 66 u. 70 d. Abschnitts.

102 Das "Groteske" meint hier nicht nur allgemein wie in der Definition W. Kaysers "die entfremdete Welt" (s. drs., Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung (Oldenburg 1957), S. 198), sondern das Groteske, wie es A. Heidsieck, Das Groteske und das Absurde im Modernen Drama (Stuttgart 1969), spezifischer verstanden hat:
"Alles Groteske ... verfolgt ... eine satirische Intention und geht doch ... über bloße Satire hinaus ... Wird durch Satire 'die Wirklichkeit als Mangel dem Ideal als der höchsten Realität gegenübergestellt' /zit. nach Schillers "Über naive und sentimentalische Dichtung"/, so stellt groteske Form die Wirklichkeit nicht mehr als mangelhaft, sondern als restlos pervertiert vor, und so doch die Perversion als das Normale, als die innere Zweckmäßigkeit der schlechthin grotesk stilisierten /Ich würde allerdings sagen "überzeichneten"/ Realität" (S. 24).

103 A. Heidsieck, Das Groteske, stellt fest: "Das Lachen, das sich aus der logischen Struktur des Grotesken ergibt, befreit nicht, es bleibt 'im Halse stecken', da es sich der restlosen Perversion menschlicher Freiheit gegenübersieht" (s. S. 18).

104 In der Abgrenzung von Phänomen des Grotesken spricht A. Heidsieck einerseits von "Absurdität" als der "abnormen, totalen Fremdheit der Wirklichkeit" (S. 39), andererseits im Zusammenhang damit und mit Berufung auf Sartre und Camus von der "surrealistisch-irrealen 'Zerstörung des Universums als Gegenstand eines subjektiven Unternehmens', dem generellen, im Bereich des ästhetischen Scheins verbleibenden 'Prozeß gegen das Universum', wie Sartre und Camus den Surrealismus mit Recht charakterisieren " (S. 33/34). So wird "im Surrealismus ... weniger nach den konkreten Deformationen in der Wirklichkeit gefragt, vielmehr wird diese durch den Zugriff der Form verfremdet, und zwar so gründlich, daß kein Lachen und auch nicht durchweg Grauen aufkommen kann." (S. 33).

105 Der "surrealistische Raum" als "Erzählraum" kann mit dem "surrealistischen Bildraum" der Malerei durchaus verglichen werden. Bei A. Gosztonyi, Der Mensch in der modernen Malerei, heißt es vom Surrealismus: "Die reine Phantasie kann auf Kosten der realistischen Sujets zur Dominanz gelangen und parallel dazu können an die Stelle des Sujets die Komposition von Einzelgestalten oder Ausschnitte aus der anschaulichen Wirklichkeit treten" (S. 68).

106 So muß auch die Einzelstelle aus der Gesamtsicht des Werkes bzw. der übergreifenden Sinnstruktur verstanden werden. Gerade das oft a-kausale Denken in bildlichen Identitäten Faulkners wird erst aus dem übergreifenden Zusammenhang zu einem erklärbaren Ganzen. Der Yoknapatawpha-Zyklus bleibt so als geschlossene künstlerische "Konzeption" in Sicht.

107 Vgl. etwa W. R. Moses, "The Unity of THE WILD PALMS", Mod. Fic. Stud. II, 3 (1956), S. 125 - 131; J. J. Moldenhauer, "Unity of Theme and Structure in THE WILD PALMS, TDC, S. 305 - 322.

108 Auf die Terminologie wird jeweils anmerkungsweise zurückverwiesen.

109 Für eine formstrukturelle Analyse bietet sich in diesem Sinne ABSALOM, ABSALOM!/ AA 7 am besten an; sie ergibt sich konsequent aus der vorab geleisteten Beschreibung des "Raumes des idealistisch entwerfenden Daseins" und des "Raumes des analytisch-reflexiven Daseins" (s. S. 222 u. 259 d.Untersuchung), die das dargestellte Geschehen in AA wesentlich mitbestimmen.

S. 66 - 74:

1 B. O. States, "The Hero in the World: Our Sense of Space in WAR AND PEACE", Mod. Fic. Stud. II, 2 (1965), S. 153 - 164.

2 Ebd., S. 154.

[3] E. Auerbach spricht in Mimesis, von "figuraler Wirklichkeitsanschauung": "Für die gedachte Anschauung bedeutet ein auf Erden geschehener Vorgang ... nicht nur sich selbst, sondern zugleich auch einen anderen, den er vorankündigt oder bestätigend wiederholt; und der Zusammenhang zwischen Vorgängen wird nicht vorwiegend als zeitliche oder kausale Entwicklung angesehen, sondern als Einheit innerhalb des göttlichen Planes" (Mimesis, S. 516).

[4] Den Begriff "typologische Interpretation" verwendet E. Auerbach in seinem Typologische Motive in der mittelalterlichen Literatur (Krefeld 1953): "die typologische Interpretation... verknüpft zwei zeitlich und kausal weit voneinander entfernte Ereignisse, reißt jedes von ihnen aus dem Zusammenhang, in dem es geschah, heraus, und verknüpft sie durch einen beiden gemeinsamen Sinn" (S. 13).

[5] B. Hellwig, Raum und Zeit im homerischen Epos (Hildesheim 1964), S. 1.

[6] Ebd.,S.24. [7]Ebd., S.24. [8]Ebd.,S. 28. [9]Ebd.,S.32ff.,38,39.

[10] Ebd., S. 88ff., 89f..

[11] G. Lukács, stellt in seinem "Versuch einer Typologie der Romanform" (Die Theorie des Romans, S. 96 - 147), in Klotz, Zur Poetik des Romans, S. 339 - 378, Dantes "Göttliche Kommödie" in den Schnittpunkt dieser "großen Paradoxie des christlichen Kosmos" (S. 343f.).

[12] Das gilt wohl auch für die Kleinform der "Heiligenlegende". Th. Wolpers stellt für die Wirklichkeitsauffassung der Heiligenlegende fest , daß "sich kaum Abweichungen vom Vorbild der Evangelien" verzeichnen lassen." Historische Zeit und Einmaligkeit des Wirkens Christi verschwinden zwar nicht aus dem Blick, aber sie sind nicht um ihrer selbst willen da, sondern in eine symbolische Zeit verwandelt, in der sich die immerwährende und kultisch wiederholbare Wahrheit ausdrückt. Entsprechendes gilt für den Raum... Er ist zwar als historischer Ort bestimmbar, vorwiegend jedoch - wie etwa der Ölberg oder Golgatha - ein Zeichen von bleibender figuraler Bedeutung" (s. Th. Wolpers, Die englische Heiligenlegende des Mittelalters. Eine Formgeschichte des Legendenerzählens von der spätantiken lateinischen Tradition bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts (Tübingen 1964), S. 22.

[13] E. Kobel, Untersuchungen zum gelebten Raum in der mittelhochdeutschen Dichtung (Zürich 1951).

[14] Ebd., S. 58, 68 bzw. 138. [15]Ebd.,S.3off.. [16]Ebd., S. 66ff..

[17] Ebd., S. 1o9ff.. [18] Ebd., S. 16.

[19] Solche aus der bildenden Kunst gewonnenen Raumstrukturen auf Epochen zu übertragen führt leicht zu willkürlichem Pauschalverständnis. So verteilt Th. Spoerri "Vertikale" und "Horizontale" ganz anders als Kobel: "Im Mittelalter tritt

die Vertikale hervor...Die Renaissance liebt die Horizontale ...Der Barock lebt in der Spannung der beiden Achsen, in der Diagonale. Der Mensch hängt zwischen zwei Welten" (s. Der Weg zur Form (Hamburg 1954), S. 47).

20 Kobel, Untersuchungen, S. 58. 21 Ebd., S. 80. 22 Ebd.,S.121.

23 Ebd., S. 85.

24 U. Ruberg, Raum und Zeit im Prosa-Lancelot (München 1965).

25 Ebd., S. 17. 26 Ebd., S.17. 27 Ebd.,S.17. 28 Ebd.,S.17. 29 Ebd.,S.17.

30 Ebd.,S.17. 31 Ebd.,S.27. 32 Ebd.,S.33. 33 Ebd., S. 33.

34 Ebd.,S.34. 35 Ebd., S. 37. 36 Ebd., S. 39. 37 Ebd.,S.42,45,49.

38 Ebd., S.47,50. 39 Ebd.,S.52.

40 J. Kleinstück zeigt in Mythos und Symbol in englischer Dichtung (Stuttgart 1964), wie noch in Spensers FAERIE QUEENE (1589ff.) das Motiv des höfischen Romans, die "Quest", die ritterliche "Suche nach einem fernen Ziel", auch die Struktur des Epos bzw. die Gestaltung des dargestellten "jeder geographischen Bestimmbarkeit" entzogenen "Feenreichs" bestimmt. (s. "'Quest' und Irdisches Paradies in Spensers 'Faerie Queene'", S. 56ff., bes. S. 57f., 64).

41 Ruberg, Raum und Zeit,S.52. 42 Ebd.,S.57. 43 Ebd.,S.59.

44 Ebd.,S.68,71ff.. 45 Ebd.,S.85-93. 46 Ebd.,S.96. 47 Ebd.,S.47.

48 Ebd.,S.42.

49 L. Kirchenbauer, Raumvorstellungen in frühmittelhochdeutscher Epik (Diss. Heidelberg 1931), S. 83.

50 G. Gruenter, "Zum Problem der Landschaftsdarstellung im höfischen Versroman," Euphorion 56 (1962), S. 248 - 278, s.251.

S. 75 - 77:

1 Vgl. dazu I. Watt, The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson, and Fielding (London 21968).

2 G. Lukács, in Zur Poetik des Romans, S. 346.

3 E. Wolff, Der englische Roman im 18. Jahrhundert. Wesen und Formen (Göttingen 21968).

4 Ebd., S. 10. 5 Ebd., S. 23.

6 Die Individualisierung des Romans auf dem Hintergrund der Partikularisierung von Raum und Zeit betont I. Watt, The Rise, s. bes. S. 22.

[7] Wolff, Englischer Roman, S.10.
[8] Ebd., S.7f.. [9] Ebd., S.119. [10] Ebd., S.38.

[11] Nach E.M. Forster, Aspects of the Novel (London 1927) im Unterschied zu den "entwicklungsfähigen" "round characters" (s.S.103ff.). I. Watt trifft in Anlehnung an Dr.Johnson die entsprechende Unterscheidung zwischen "character of manners" und "character of nature" (s. Rise, S.272).

S. 78 - 84:

[1] E. Wolff, Englischer Roman, S.123ff..
[2] Ebd., S.139. [3] Ebd., S.134. [4] Ebd., S.139.

[5] s. G.Hoffmann, "Raum und Symbol in den Kurzgeschichten Edgar Allan Poes", Jahrbuch für Amerikastudien 16 (Heidelberg 1971), S.102 - 127.

[6] Ebd., S.103. [7] Ebd., S.103. [8] Ebd.,S.106f..
[9] Ebd., S.124ff.. [10] Ebd., S.127.

[11] Ebd., S.126. Diese Vorstellungen sind in Poes pseudowissenschaftlicher Abhandlung von der Einheit des Universums in EUREKA vorgetragen (s. The Complete Works of Edgar Allan Poe, ed.by J.A. Harrison, 17 vols. (New York 21965),vol.XVI).

[12] Hoffmann, "Raum und Symbol", S.122.

[13] s. M. Thalmann, Romantiker entdecken die Stadt (München 1965). Sie zählt Runge, Tieck, Novalis, Kleist, Schlegel, Hölderlin, Hoffmann, Beethoven, und Görres dazu; S.7.

[14] Ebd., s. Titel. [15] Ebd., S.15. [16] Ebd., S.16. [17] Ebd.,S.23.
[18] Ebd.,S.20. [19] Ebd., S.22. [20] Ebd., S.23. [21] Ebd.,S.28.

[22] s. J.Klein, "Das Raum-Erlebnis in der Lyrik Eichendorffs", Zeitschr.f. Ästhetik 29 (1935), S.52-61.

[23] Ebd., S.54. [24] Ebd., S.53. [25] Ebd., S.58. [26] Ebd., S.55.

[27] R.Alewyn, "Eine Landschaft Eichendorffs", in Interpretationen 4, Deutsche Erzählungen von Wieland bis Kafka (Frankfurt a.M./ Hamburg 1966), S.196 - 217, s.S.212.

[28] Ebd., S.198. [29] Ebd., S.212. [30] Ebd., S.216.

[31] W. Kayser, Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung (Oldenburg 1957), stellt wohl richtig fest: "Den Roman als Großform vermag es [das Groteske] nicht von sich aus zu erfüllen... Anders aber steht es mit der kürzeren Form der Erzählung. Daß das Groteske hier wirklich formfüllend zu werden vermag, sollte ein anderer Romantiker erweisen" [nämlich E.T.A. Hoffmann] (s.S.78).

[32] Ch.Wolbrandt, Der Raum in der Dichtung Adalbert Stifters (Zürich 1967), S.12.

33 Ebd., S. 14ff. 34 Ebd., S. 39ff..

35 Ebd., S. 59ff.. 36 Ebd., S. 88.

37 Ebd., S. 94ff.. 38 Ebd., S. 103ff..

39 Ebd., S. 12. 40 Ebd., S. 103, 111.

41 H. Meyer, "Raum und Zeit in Wilhelm Raabes Erzählkunst", DVJS (1953), S. 236 - 267, ebenso in V. Klotz, Zur Poetik des Romans, S. 239 - 279.

42 Meyer, "Raum und Zeit", in Zur Poetik des Romans, S. 239. Vgl. a. drs. "Raumgestaltung und Raumsymbol in der Erzählkunst", Studium Generale 10, (1957), S. 620 - 630, wo Meyer gezielt nach dem Raum als "Gestaltungselement sui generis" fragt, das ... den intendierten Gehalt bekörpert und die Struktur des Werkes bestimmt." (s. S. 620).

43 Meyer, "Raum und Zeit" in Zur Poetik des Romans, S. 244.

44 Meyer, "Raum und Zeit", in Zur Poetik des Romans, S. 249.

45 Ebd., S. 249.

46 Ebd., S. 253.

47 Ebd., S. 253.

48 Ebd., S. 254.

49 Ebd., S. 254.

S. 85 - 87:

1 Der Einfluß von Comte, Feuerbach und Darwin auf G. Eliot, von Schleiermacher, Schopenhauer und Haeckel auf Th. Hardy, von William James auf seinen Bruder Henry ist bekannt.

2 Eine entsprechende in Göttingen 1969 verfaßte Habilitationsschrift von G. Hoffmann war mir leider nicht zugänglich, da sie sich in Umarbeitung befindet und wohl noch dieses Jahr veröffentlicht werden soll.

3 E. Muir, Structure of the Novel, S. 62 - 86: "Time and Space".

4 E. Muir, Structure of the Novel, S. 65f..

5 A. V. Wernsing, "Raum und Verdinglichung in Flauberts 'Un coeur simple'", GRM 21, 3 (1971), S. 297 - 305.

6 Ebd., S. 298.

[7] Ebd., S. 298. [8] Ebd., S. 299.

[9] Ebd., S. 301. [10] Ebd., S. 305.

[11] Ebd., S. 298.

[12] Vgl. etwa die Szene in JUDE THE OBSCURE, als Sue Bridehead nach Hause kommt und Little Father Time seine beiden Stiefgeschwister und sich selbst erhängt hat.

[13] J. Hintze, Das Raumproblem im modernen deutschen Drama und Theater (Diss. Marburg 1969), s. S. 9ff..

[14] Ebd., S. 13. [15] Ebd., S. 43.

[16] Ebd., S. 13. [17] Ebd., S. 43.

[18] Ebd., S. 56. [19] Ebd., S. 53.

[20] Ebd., S. 39.

[21] So der Titel: "TESS OF THE D'URBERVILLES. A Pure Woman". Hardy schreibt im Vorwort zur 5. Auflage: "Respecting the sub-title... I may add that it was appended at the last moment after reading the final proofs, as being the estimate left in a candid mind of the heroine's character -an estimate that nobody would be likely to dispute. It was disputed more than anything else in the book. (New York, Signet Classic, 1964), S. 10.

[22] Hintze, Raumproblem, S. 57. [23] Ebd., S. 59.

[24] Ebd., S. 62.

S. 88 - 96 :

[1] Vgl. E. Muir, Structure of the Novel, S. 63, 66.

[2] Vgl. dazu Th. Wolpers, der vor dem Hintergrund der psychoanalytischen Mythentheorie und modernen Traumdeutung wichtige Elemente mythisierender Gestaltung der Wirklichkeit bei Conrad, D. H. Lawrence, Joyce, und Faulkner beschreibt. (s. "Formen mythisierenden Erzählens in der modernen Prosa", in Lebende Antike (Berlin 1967), S. 397 - 422).
Wie Wolpers ebenda festhält, wird überhaupt erst "eigentlich bei Goethe und dann in den Theorien und Entwürfen der deutschen Romantik" die Forderung nach Einbeziehung auch der "mythischen Erfahrungen in den Roman erhoben"(s.S.399). D. Seckel entdeckt zum ersten Mal bei Hölderlin in seiner

Frage nach der "Raumgestaltung" als "Weltdeutung" ausdrücklich einen "mythisierten Raum" als "unermeßliche Werkstatt" schöpferischer Bewegung der klassischen Götter, als Ort "wo der Raum selbst 'geschieht' oder besser handelt..., wo er selbst mythisches Wesen ist. So wird noch der letzte Abstand zwischen Sinn und Bild, zwischen Mythos und Raum, zwischen Geschehen und Schauplatz beseitigt und eine vollkommene Ineinsbildung erreicht." ("Hölderlins Raumgestaltung", Dichtung und Volkstum 39 (1938), S. 469 - 486), s. S. 479, bes. 481f.). Identitätsdenken deutet sich an.

[3] E. Kerkhoff, Ausdrucksmöglichkeiten neuhochdeutschen Prosastils (Diss. Amsterdam 1949), s. S. 35.

[4] E. Kerkhoff nennt für Schweden und Norwegen Sigrit Undset, Sally Salminen und Knut Hamsun, für Finnland Franz Eemil Sillanpää, für Island Gunnar Gunnarson, für Dänemark Hans Martin Andersen-Nexö, für Frankreich Jean Giono, für England Thomas Hardy, für Italien Ignazio Silone, für die Schweiz Alfred Huggenberger, Charles Ferdinand Ramuz und Albert Talhoff, für Polen Wladyslaw Stanislaw Reymont und für Flandern Stijn Streuvels (s. S. 2).

[5] Kerkhoff, Ausdrucksmöglichkeiten, S. 61,63.

[6] Ebd., S. 61. [7] Ebd., S. 71. [8] Ebd., S. 74, 86ff.. [9] Ebd.,S.75.

[10] Ebd., S. 86. [11] Ebd., S. 87. [12] Ebd., S. 88f.. [13] Ebd., S.91ff..

[14] Ebd., S. 91. [15] Ebd., S. 92. [16] Ebd., S. 93. [17] Ebd., S. 11o.

[18] Ebd., S. 119. [19] Ebd., S. 124. [20] Ebd., S. 121. [21] Ebd.,S.115.

[22] Mit Wolpers läßt sich sagen, daß jetzt bei J. Conrad "die Welt ... nicht mehr mit den mimetischen und deskriptiven Methoden des Realismus oder Naturalismus aus vielen disparaten Details aufgebaut / wird 7, sondern auf Grund eines Auswahlprinzips, das sich auf das beschränkt, was zugleich das Ganze und Absolute offenbart..."(s. "Mythisierendes Erzählen", S. 4o3).

[23] M. Radmehr, Formen und Funktionen der Raumdarstellung in den Short Stories von D.H. Lawrence (Diss. Göttingen 1971).

[24] Ebd., S. 1o. [25] Ebd., S. 1. [26] Ebd., S. 12. [27] Ebd., S. 13.

[28] Ebd., S. 13 nach V. Klotz. [29] Ebd., S. 15. [30] Ebd., S. 25.

[31] Ebd., S. 27. [32] Ebd., S. 27f.. [33] Ebd., S. 28ff..

[34] Ebd., S. 34. [35] Ebd., S. 35. [36] Ebd., S. 9. [37] Ebd., S. 194ff..

[38] Vgl. Zitat, S. 25, das beginnt: "They substituted the non-vital universe of forces and mechanistic order...".

[39] W. Staroste, der jüngst die "Ding- und Raumsymbolik" in Goethes WILHELM MEISTER und WAHLVERWANDSCHAFTEN und den "Raum des Men-

schen" in Kafkas PROZESS untersucht hat (Vgl. Raum und Realität in dichterischer Gestaltung. Studien zu Goethe und Kafka (Heidelberg 1971)), legt ein Bild des Menschen als einem "zugleich unendlichen und endlichen Wesen" (S. 154) zugrunde, wobei die Endlichkeit des Menschen bei Kafka gegenüber Goethe "radikalisiert" sei, eine Synthese des Widerspruchs unmöglich. Das Gericht in Kafkas Prozeß sei das "neutralisierte" christlich-religiös oder humanistische Element, das als "Tyche" noch das Sein des Menschen der Goethezeit bestimmt hatte. Daher fragt nach Staroste DER PROZESS "nach dem den Raum des Menschen begrenzenden Anderen, das das Maß der Dinge ist und das auch im Menschen erst seinen Raum eröffnet und ausmißt" (S. 154).
Vgl. dazu auch Maurice Blanchots Beschreibung von Kafkas vergeblichem Versuch, das "Unbeschränkte" zu erreichen, indem er bild-sprachlich das "Unendliche" in ein "Unbestimmtes" verwandelt; s. drs., L'espace litteraire (Paris 1955), S. 78ff., eine Untersuchung, die nach dem "Raum" als der Gedankenwelt fragt, die sich aus der Wechselbeziehung zwischen Dichter und Leser über die Dichtersprache ("parole") konstituiert (s. "Approche de l'espace litteraire", S. 27ff., bes. S. 29).

40 A. Obradovic, Die Behandlung der Räumlichkeit im späteren Werk des James Joyce. Versuch eines Querschnitts durch seine Weltanschauung (Diss. Marburg 1934).

41 s. Anm. 4o.- Die Untersuchung ist wesentlich eine Analyse von ULLYSSES (1922).

42 Obradovic, Räumlichkeit, S. 11. 43 Ebd., S. 27. 44 Ebd.,S.16f..

45 Ebd., S. 27. 46 Ebd., S. 3o. 47 Ebd., S. 47. 48 Ebd., S.61.

49 Ebd., S. 61. 5o Ebd., S. 65. 51 Ebd., S. 6.

52 Dies geht natürlich auf Bergsons Vorstellung selbst zurück, der die quantitative objektive Zeit mit "Raum" schlechthin gleichsetzt.

53 G. Blöcker, "William Faulkner", in RPWF, S. 122 - 126, s. S. 124.

S. 97 - 112:

1 H. Straumann deutet in seinem William Faulkner (Frankfurt a.M./ Bonn 1968) an: "Nur das möge hier angedeutet werden, daß Faulkner zunächst aus der Geschichtlichkeit seiner amerikanischen Herkunft verstanden werden kann, wobei mit dieser Herkunft nicht nur die Welt der Südstaaten gemeint ist, sondern die Gesamtentwicklung amerikanischer Geisteshaltung. Von Anfang an waren amerikanische Denkformen und Verhaltensweisen von einigen Elementen und Themen bestimmt, die immer wieder, wenn auch stets in neuen Abwandlungen, in Erscheinung treten und die auch in Faulkners Werk eine ausschlaggebende Rolle spielen" (s. S. 9).

[2] D. H. Lawrence spricht vom amerikanischen Raum als einem "Schmelztiegel", der seine atmosphärische und geistige Einheit in einem eigenen "spirit of place" findet. (s. Studies in Classic American Literature (New York 31966),S.1ff).

[3] H. S. Commager, Der Geist Amerikas. Eine Deutung amerikanischen Denkens und Wesens (Zürich 1952). Als Schüler V. L. Parringtons baut er geistig auf dessen grundlegendem Werk Main Currents of American Thought, 3 vols. (New York 1927) auf.

[4] Ebd., S. 19. [5] Ebd., S. 46.

[6] G. Mann, Vom Geist Amerikas. Eine Einführung in amerikanisches Denken und Handeln im 20. Jahrhundert (Stuttgart 1954).

[7] Commager, Geist Amerikas, S. 49.

[8] R. Chase in The American Novel and Its Tradition (Garden City, New York 1957), S. 1ff..

[9] Vgl. F. J. Carpenter, American Literature and the Dream (New York 1955).

[10] Vgl. H. N. Smith, Virgin Land. The American West as Symbol and Myth. (New York 1950).

[11] Vgl. R. W. B. Lewis, The American Adam. Innocence, Tragedy, and Tradition in the Nineteenth Century (Chicago 1955).

[12] Vgl. U. Brumm, Die religiöse Typologie im amerikanischen Denken. Ihre Bedeutung für die amerikanische Literatur - und Geistesgeschichte (Leiden 1963).

[13] Dieses Denken der "Zweiheit in der Einheit" entwickelt besonders E. Fussell in Frontier: American Literature and the American West (Princeton, N. Y. 1965), S. 3 - 25.

[14] Fussell, Frontier, S. 13. [15] R. Chase,American Novel,S.1f.

[16] Romance heißt für Chase "...the picturesque and the heroic, an assumed freedom from the ordinary novelistic requirements of verisimilitude, development, and continuity; a tendency towards melodrama and idyl; a more or less formal abstractness and a tendency to plunge into the underside of consciousness; a willingness to abandon moral questions or to ignore the spectacle of man in society, or to consider these things only indirectly or abstractly" (S. VIIIf.).

[17] Ebd., S. 210. [18] Carpenter, Dream, S. 6.

[19] F. J. Turner in einer Rede an der Universität Washington am 17. Juni 1914 "The West and American Ideals" (zit. nach H. N. Smith, Virgin Land, S. 295).

[20] J. T. Adams, The Epic of America (Boston 1931), S. VII f..

[21] s. Carpenter, Dream, S. 5f.; Vgl. dazu a. E. Wright, Fabric of Freedom 1763 - 1800 (New York ²1963); R. B. Perry, Grundlagen der amerikanischen Denkungsart (orig. Puritanism and Democracy, New York) 2Bde. (Nürnberg 1947), darin bes. Bd. II, "Würdigung der Demokratie". Ein umfassendes Schulbuch von C. B. Moore u. a. Building a Free Nation (New York, Chicago usw. 1953) zielt auf die "Herausforderung nach der Erfahrung des 2. Weltkrieges an das amerikanische Volk: "The American People Seek a Better Nation" (S. 519ff.) und "The American People Seek a Better World" (S. 530ff.). Dies zeigt, wie "wach" der amerikanische Traum heute noch ist.

[22] Carpenter isoliert die Ideen aus Captain Edward Johnson's A History of New England, or Wonder-working Providence of Sions Saviour (London 1654).

[23] s. Carpenter, Dream, S. 6; Vgl. a. E. Tuveson, Millenium and Utopia (London 1950).

[24] s. Carpenter, Dream, S. 3. [25] Ebd., S. 200.

[26] Ebd., S. 199. [27] Ebd., S. 7 u. 199.

[28] Diese Entwicklung spiegelt sich in etwa auch mit der Stellung amerikanischer Autoren zum Phänomen der "Stadt; diese Beziehung zeichnet H. Ickstadt in einer jüngsten Untersuchung nach: "Gesichter Babylons: Zum Bild der Großstadt im modernen amerikanischen Roman", Jahrb. f. Amerikastudien 16 (Heidelberg 1971), S. 60 - 75. Er faßt zusammen: "The American 19th century developed an antiurban ideology as well as an imagery of urban utopia. Emerson especially tried to resolve the dichotomy between the urban civilization and the pastoral ideal with his conception of an 'organic city' which would express a new state of consciousness. In the poetry of Hart Crane images of the city both as Babylon and as New Jerusalem are brought together with the intention of synthesis. Like Emerson, Crane associates his image of the utopian city with a distanced and total view of the metropolis. Only if seen from afar is it an image of sublime power and possibility. The heroes of SISTER CARRIE, THE GREAT GATSBY, and MANHATTAN TRANSFER, however, enter the city and fall into its trap of false promises and false fulfillments. But where Dreiser comes to see the American metropolis of the 1880s and 90s as a total incarnation of life and its forces, it is for Fitzgerald a realm of fatal disillusion, and for Dos Passos an absolute mechanical power. Here the presentation of the city is linked with a larger criticism of urban civilization. For the next generation of writers (Bellow, Baldwin, Ellison) the modern metropolis is nothing more than an integral, though detested social milieu. It is only in recent works of American literature which respond to a mood of apocalypse and cultural renewal,

that the polar city imagery of the Transcendentalists has been revived." (S. 60). Für Faulkner ist die "Metropolis" einerseits aus der Sicht der puritanischen Tradition des Landes der Ort sittlichen Verfalls und der Verführung (bes. Minderjähriger) zugleich aber meist der Ort der Bedürfniserfüllung, im Sinne positiver Lebensbejahung (s. bes. "New Orleans" in ABSALOM, ABSALOM!, Memphis, in SANCTUARY und THE REIVERS).

29 J. Peper gebraucht den Begriff "körpernah" in seiner Analyse des "uneinbezogenen 'Körpernahen (Bewußt-)Seins' in William Faulkners Erzählen" in Bewußtseinslagen, S. 147ff..

30 Smith, Virgin Land, S. V. 31 Fussell, Frontier, S. VIII.

32 Vgl. dazu W. Rink, Amerika. Traum und Grenze (Nürnberg 1947).

33 s. F. J. Turner, "The Significance of the Frontier in American History", in The Early Writings of Frederick Jackson Turner, ed. by E. E. Edwards (Madison 1938), S. 186ff.; vgl. a. F. J. Turner, The Frontier in American History (New York 1921).

34 s. Turner, "The Significance", S. 186. Auf Turners eigenen oder ähnlichen Gedanken bauen folgende Untersuchungen auf - für sie ist die Bedeutung der "Frontier" für die amerikanische Geschichte wesentlich: J. Ch. Bell, Opening a Highway to the Pacific 1838 - 1846 (New York 1921); Ph. D. Jordan, The National Road (Indianapolis 1948); bes. R. A. Billington, Westward Expansion". A History of the American Frontier (New York 1952); R. H. Peare, The Savages of America. A Study in the Indian and the Idea of Civilization (Baltimore 1953); P. S. Anderson, Westward is the Course of Empires. A Study in the Shaping of an American Idea: F. J. Turner's Frontier (Osla 1956); A. K. Moore, The Frontier Mind: A Cultural Analysis of the Kentucky Frontiersman (Lexington 1957); L. K. Mathews, The Expansion of New England. The Spread of New England Settlements and Institutions to the Mississippi River (1620 - 1865) (New York 1962); N. Klose, A Concise Study Guide to the American Frontier (Lincoln 1964); wertvoll ist die Dokumentation von M. Ridge u. R. A. Billington eds., America's Frontier Story. A Documentary History of Westward Expansion (New York 1969).

35 Vgl. dazu A. W. Griswold, "The Agrarian Democracy of Thomas Jefferson", American Political Science Review, 40, (1946), S. 637 - 681; drs., "The Jefferson Ideal", in drs., Farming and Democracy (New York 1948), S. 18 - 46; Smith, Virgin Land, darin Kap. XI - XX, S. 138 - 145, wo er den "myth of the garden" im Zusammenhang mit der Geschichte des "agrarian ideal", dessen Ursprung und Scheitern an der politischen und sozialen Wirklichkeit beschreibt.

[36] s. F. J. Turner, "The West and American Ideals", Washington Historical Quarterly V, 245 (October, 1914) (zit. n. Smith, Virgin Land, S. 295); vgl. a. A. K. Moore, The Frontier Mind, S. 30ff.; W. Rink, Traum und Grenze, S. 9: "Die Weite des Raumes führt zu einem Faktor, der eine der wichtigsten Bildekräfte der amerikanischen Geschichte und des amerikanischen Menschen darstellt, zu dem Begriff, den Professor Frederick J. Turner als den der "Grenze" formuliert hat.... Die Grenze, die unaufhörlich von einem Weltmeer im Osten Amerikas zum andern im Westen vorrückte, die sich nach Ausfüllung des Raumes auf die Kategorie der Zeit übertrug und sich dann als allgemeine amerikanische Denkform sublimierte, jene Grenze ist die Trägerin dessen, was James Truslow Adams ... als American Dream ... bezeichnet hat." (S. 9).

[37] s. Smith, Virgin Land, S. 296ff.. [38] Ebd., S. 298.

[39] Smith analysiert den Widerspruch in Turners Theorie S. 301ff..

[40] Zwischen der Entdeckung der Endlichkeit, Unsicherheit im Freiheitsbewußtsein und der Verbindung der "Grenze" mit dem Zeitbewußtsein (s. Rink, Traum und Grenze, S. 9) besteht ein notwendiger Zusammenhang.

[41] Vgl. Smith, Virgin Land, "The Garden as Savety Valve", S. 234 - 245.

[42] Vgl. dazu W. Blair, Das große Lügengarn. Amerikanischer Volkshumor (Mannheim 1951) (orig. Tall Tale America. A Legendary History of Our Humorous Heroes (New York)) übers. von H. Ohff. Diese Geschichte spiegelt den prinzipiellen Widerspruch zwischen "Traum und Wirklichkeit" unmittelbar wieder. H. Ohff sagt in seinen Nachwort: Die Siedler kamen "auf die Idee", "sich selbst eine Sage, ein Märchen, eben ein eigenes Garn aus Lüge und Wahrheit, Traum und Wirklichkeit zu schaffen" (S. 284).
Die historische Entstehung von Literatur auf dem Boden der Frontier ist mit W. H. Venable, Beginnings of Literary Culture in the Ohio Valley (Cincinnati 1891), R. L. Rusk, The Literatur of the Middle Western Frontier (New York 1925), bes. L. L. Hazard, The Frontier in American Literature (New York 1927, ²1961) nachzuvollziehen. Der Ansatz der Untersuchungen besteht mehr oder weniger in der Frage nach dem Frontier-Thema gleichsam als "echo in American literature" (so Hazard, The Frontier, S. XV.). E. Fussell beschreibt die verschiedenen Anschauungen der Autoren des 19. Jahrhunderts (Cooper, Hawthorne, Poe, Thoreau, Melville, Walt Whitman) zum "Westen" (s. E. Fussell, Frontier: American Literature and the American West (Princeton, N. J. 1965)). Er erweitert die Ausführungen von Smith in Virgin Land, Kap. IV - VII, über die entsprechenden Autoren (S. 47 - 98).

[43] Smith, Virgin Land, S. 63. [44] Ebd., S. 65.

[45] s. Ebd., Kap. V - IX, S. 54 - 125.

46 In diesem Sinne ist D. H. Lawrences Charakterisierung des amerikanischen Helden, verkörpert in Leatherstocking, zu verstehen: "A man who turns his back on white society. A man who keeps his moral integrity hard and intact. An isolate, almost selfless, stoic, enduring man, who lives by death, by killing, but who is pure white. This is the very intrinsicmost American" (s. Studies, S. 63). Die Formen des widersprüchlichen amerikanischen Helden diskutiert auch H. B. Parkes, "Metamorphosis of Leatherstocking", in: Literature of America, ed. by Ph. Rahv, (Cleveland/New York 1957), S. 431 - 445.

47 So E. Fussell, Frontier, S. 7.

48 R. W. B. Lewis, The American Adam. Innocence, Tragedy, and Tradition in the Nineteenth Century (Chicago 1950).

49 Ebd., S. 91.

50 Vgl. dazu B. Perry, The American Mind and American Idealism (Boston 1913); bes. R. B. Perry, Puritanism and Democracy (New York 1947) übersetzt als Grundlagen der amerikanischen Denkungsart von E. Stark (Nürnberg 1947) 2 Bde. und P. Miller, The New England Mind: From Colony to Province (Cambridge, Mass. 1953); drs., The New England Mind: The Seventeenth Century (Cambridge 21954).

51 s. Miller, Seventeenth Century, S. 115 u. 190ff.; s. R. B. Perry, Grundlagen, Bd. I: "Die Theokratie von Neu-England war der zur Tat gewordene Puritanismus" oder "der Puritanismus war eine Art von sozialer und geistiger Orthodoxie und - als solche auf dem Boden der öffentlichen Ordnung und geistiger Nüchternheit stehend - jeder sektiererischen Anarchie feindlich gesinnt" (S. 89, 92).

52 Vgl. etwa die puritanischen Gedichte von Anne Bradstreet "The Flesh and the Spirit", "Contemplations", oder die "metaphysical poems" Edward Taylors mit ihrer intellektuellen Tonlage, z. B. "The Reflection", "The Experience" (abgedr. in American Poetry and Prose", ed. by N. Foerster and R. Falk (Boston 1962), S. 11ff.).

53 Sie ist erstmals von J. Peper klar gesehen worden: "Das elementare Kraftfeld des Körperlichen ignoriert die Ordnungen des Geistes, der Kaste, selbst die der Rasse. An ihm zerbrechen jene Ordnungen wie Eierschalen. Um zu dieser elementaren Sphäre zu gelangen, gilt es von allem inhaltlichen Bestimmten und damit geistig Geprägten abzusehen - auch von so Abstraktem wie Sieg und Niederlage oder Verzweiflung, Ehre und Stolz" (s. Bewußtseinslagen, S. 148)"...Der körperliche, nicht der geistige oder geistig-seelische Bereich scheint "Unsterblichkeit" zu versprechen. Welche Umkehrung der christlich-mittelalterlichen Leib-Seele-Bewertung!" (Ebd., S. 149).

[54] s. U. Brumm, Die religiöse Typologie im amerikanischen Denken. Ihre Bedeutung für die amerikanische Literatur- und Geistesgeschichte (Leiden 1963), S. 169.

[55] Zuerst bei E. Auerbach, Mimesis, S. 516; drs. Typologische Motive in der mittelalterlichen Literatur, S. 13.

[56] So J. Peper, Bewußtseinslagen, S. 25; er gründet die "Entfaltung der 'subjektiven Vernunft' aus den beiden normativen Bewußtseinslagen 'Offenbarungsglaube' und 'objektive Vernunft'" auf das "typologische Denken" (s. S. 23ff.).

[57] So der Titel von J. Edwards "transzendentalistischer" Abhandlung: J. Edwards, Images or Shadows of Divine Things, ed. by P. Miller, (New Haven, Conn. 1948).

[58] s. Brumm, Typologie, S. 4.

[59] s. Brumm, S. 36ff., bzw. Peper, S. 11.

[60] Peper, Bewußtseinslagen, S. 11.

[61] Brumm, Typologie, S. 91.

[62] Ebd., S. 117. In diese Symboltradition stellt G. Hoffmann richtigerweise seine Untersuchung über "Raum und Symbol in den Kurzgeschichten Edgar Allan Poes", Jahrb. f. Amerikastudien 16 (Heidelberg 1971), S. 102 - 127, s. S. 103.

[63] U. Brumm, Typologie, S. 141. [64] Ebd., S. 163.

[65] Ebd., S. 164.

[66] Vgl. J. Stein, "Interview", S. 80: "The aim of every artist is to arrest motion, which is life..."

[67] Vgl. dazu H. H. Waggoners "christliche" Interpretation von LIA in seinem William Faulkner. From Jefferson to the World (Lexington 1959), S. 101ff.; B. W. Cottrell, "Christian Symbols in LIA", Mod. Fic. Stud. II, 4 (1956 - 57), S. 207 - 213.

[68] Brumm, Typologie, S. 180.

[69] Peper deutet es an: "Gegen diesen Geist /bei Faulkner "spirit, mind, thought, brain"/ stellt Faulkner antithetisch den Körperbereich: flesh, meat, body, muscles. In einem etwas weiteren Sinne gehört der emotionale Bereich dazu, die ganze Wildnis des Irrationalen." (s. Bewußtseinslagen, S. 150).

[70] J. Stein, "Interview", S. 82.

[71] E. Fussell, Frontier, S. 22. [72] Ebd., S. 17.

73 Ebd., S. 19.

74 Journals of Ralph W. Emerson, ed. by Edward Waldo Emerson and Waldo Emerson Forbes (Boston 1909 - 1914), VIII, S. 255.

75 Fussell, Frontier, S. 23.

76 Während z. B. Marius Bewley, "Fenimore Cooper and the Economic Age", American Literature (May 1954) oder D. H. Lawrence, Studies, (vor allem s. Kap. XII "Whitman", S. 163ff.) oder auch Van Wyck Brooks, The Ordeal of Mark Twain (1920), eine Tendenz zur Einheit der Oppositionen im amerikanischen Roman feststellen wollen bzw. grundsätzlich für erstrebenswert halten, widerspricht ihnen R. Chase aufs heftigste in The American Novel and Its Tradition (Garden City, New York 1957), S. 7ff.. - Die Mythisierung eröffnet tatsächlich radikal die Oppositionen und gibt im mythisierten Bild (z. B. "the frontier" oder "Amerika" selbst) die formale Einheit der Gegensätze, die allerdings deshalb eben keine inhaltliche Lösung der "historisch" gegebenen Probleme darstellt.

S. 113 - 124:

1 s. W. F. Cash, The Mind of the South (New York 1950, 1941), S. VIII; W. B. Hesseltines grundlegendes Werk "The South in American History (New York 1949, 1943) stellt die Geschichte des Südens auf die These: "If this book has a thesis, it is that the South is American: its problems have been the nation's, its social adjustments have been reflections of national society, its politics have found their orientation about the federal government, and its economics has been an integral part of the national economy" (S. VII.).

2 Cash, Mind, S. VIII.

3 Vgl. H. R. Floan, The South in Northern Eyes 1831 to 1861 (Austin 1958), S. VIIff., s. S. IX.

4 Ebd., S. IX; vgl. a. H. Odum, The Way of the South toward the Regional Balance of America (New York 1947), S. 41f.

5 s. Cash,Mind,S. 11.

[6] Die Standarduntersuchungen gehen von der Bedeutung der Frontier für den Süden aus: Vgl. dazu H. Odum, The Way, S. 17ff.; W. Hesseltine, The South, S. 75ff. (Bei ihm s. a. "Selected Bibliography" zum Problem der "Southern Frontier" S. 91f.); bes. E. Dick, The Dixie Frontier: A Social History of the Southern Frontier from the First Transmontane Beginnings to the Civil War (New York 1948).

[7] Odum, The Way, S. 21; vgl. W. Blair, Das große Lügengarn. Amerikanischer Volkshumor (Mannheim 1951). Das Buch zeigt auch, daß die sagenhaften Helden des Westens Geistesgut ganz Amerikas sind.

[8] Odum, The Way, S. 4.

[9] Cash spricht von "...the unaccustomed freedom of the new country, the glad relief of escape from the European strait - jacket, the vague sense of bright, unlimited vistas opening upon the future." (s. Mind, S. 46).

[10] Cash, Mind, S. 99. Der Mangel des "Southern Mind" an der Fähigkeit analytischen Denkens ebenso wie der große Mangel an Philosophen und großen Dichtern überhaupt gegenüber dem Norden wird in der Literatur über den Süden immer wieder betont: Vgl. dazu Cash, Mind, S. 93, 97ff., 99, 138, bes. 429; V. Dabney, Below the Pontomac (New York/London 1942), S. 7f.; R. M. Patrick, "The Deep South, Past and Present", in The Deep South in Transformation, A Symposion, ed. by R. B. Highsaw, (University Alabama 1965), S. 111 - 134, s. S. 119; bes. R. M. Weaver, "Aspects of Southern Philosophy", in Southern Renascence, ed. by L. D. Rubin and R. D. Jacobs (John Hopkins Press 1953, S. 14 - 3o. Letzterer unterscheidet "Norden" und "Süden" Amerikas auf der Grundlage "analytischen" und "synthetischen" Denkens überhaupt.

[11] Cash, Mind, S. 46. [12] Ebd., S. 47.

[13] Cash S. 45: "... a romantic and a hedonist ... he necessarily lacks the complexity of mind, the knowledge, and, above all, the habit of scepticism essential to any generally realistic attitude ... his world-construction is bound to be mainly a product of fantasy ... he is the child-man, ... the primitive stuff of humanity lies very close to the surface in him,... he likes naively to play, to expand his ego, his senses, his emotions, ... he will accept what he pleases him and reject what does not ... he will prefer the extravagant, the flashing, and the brightly colored - in a word, ... he displays the whole catalogue of qualities we mean by romanticism and hedonism."

[14] s. Cash, Mind, S. 134. [15] Ebd., S. 138.

[16] s. Odum, The Way, S. 15.

17 C. Brooks, "The Southern Temper", Archiv f. d. Studium d. neuer. Sprachen 2o6, 1969, S. 1 - 5, s. S. 15, 13.

18 Vgl. Cash, Mind, S. 14f.. 19 Ebd., S. 1of.. 2o Ebd., S. 47.

21 Ebd., S. 47.

22 Vgl. Cash, Mind, S. 22, 97, ebenso Smith, Virgin Land, S.165ff. bes. 173.

23 s. Smith, Virgin Land, S. 172.

24 Cash, Mind, S. 5of..

25 Vgl. Odum, The Way, S. 17ff..

26 So R. D. Jacobs, "Poe and the Agrarian Critics", in Southern Renascence, S. 35 - 46, S. 35.

27 Odum, The Way, S. 2o.

28 Schon Fuller, Kritikerin des 19. Jhdts. (181o- 185o) und Freundin Emersons, stellt fest: "Male and Female represent the two sides of the great radical dualism", s. The Writings of Margaret Fuller, ed. by Mason Wade (New York 1941), S. 176.

29 s. Cash, Mind, S. 65, 86. 3o Ebd., S. 52.

31 Hesseltine, S. 264; vgl. a. die Abbildungen ebd., S. 263,265.

32 Vgl. R. B. Perry, "Supremat des Individuums" in Grundlagen der amerikanischen Denkungsart Bd. I, S. 317 - 348, und drs., "Das Individuum als Sitz des Wertes", ebd. Bd. II, S. 49-86.

33 Cash, Mind, S. 32.

34 Vgl. dazu Odum, The Way, S. 35; Cash, Mind, S. 22.

35 Cash, Mind, S. 43.

36 Odum, The Way, S. 4o. 37 Ebd., S. 41.

38 s. Cash, Mind, S. 59f..

39 Cash behauptet, daß von den 13o "abolition societies", die vor 1827 überhaupt von Lundy begründet wurden, über hundert und mit vier Fünftel der Mitgliedschaft im Süden etabliert waren (s. S. 61). Vgl. a. W. Hesseltine, "The Antislavery Crusade", in The South, S. 2o1 - 216 mit Bibliographie, S.221; vgl. a. C. V. Woodward, "The Irony of Southern History", in Southern Renascence, S. 63 - 79, s. S. 71ff..

4o Cash, Mind, S. 87. 41 Ebd., S. 87. 42 Ebd., S. 56.

43 Ebd., S. 8o. 44 Ebd., S. 115. 45 Ebd., S. 124f..

46 Vgl. Hesseltine, "The Problem of Reconstruction", in The South, S. 482ff. u. Bibliography S. 5oof.

47 s. Cash, Mind, S. 2o2.

48 Die Entwicklung des "Fortschrittsglaubens"und seiner Bekämpfung ist bei E. Mims, The Advancing South, Stories of Progress and Reactions (Garden City, New York 1927) nachzuvollziehen.

49 s. Cash, Mind, S. 221-226. 5o Ebd.,S.261.

51 Cash, Mind, S. 353.

52 s. Th. D. Clark, The Emerging South (New York 1961), S. X.

53 Über diese Notwendigkeit sind sich Cash, Mind (1941), Odum, The Way (1947) (s. hier bes. "The Grandeur That Was Not", S. 134ff.), Dabney, Below the Pontomac (1942) (s. hier bes. "The South That Never Was", S. 1ff.),einig. Die wissenschaftliche Analyse des "Südens" im Dienste regionaler Planung, die die spezifischen Wirklichkeiten und Möglichkeiten des Landes im Verhältnis zur Union absteckt, ist 1936 als realistische Provokation des "amerikanischen Regionalismus" zu verstehen (Vgl. H. Odum, Southern Regions of the United States (Chapel Hill 1936, 31943), s. S. IX ff., s. bes. "Towards Regional Planning", S. 577 - 6o3). Die jüngsten Untersuchungen zeigen mehr "Hoffnung" und zugleich mehr "Realismus". Th. D. Clark, Emerging South (1961) legt Wert auf die Veränderungen, die der Süden seit 192o durchlaufen hat, und versteht sein Buch auch als Kritik an der Weltmeinung über den Süden (s. S. XI), mit der sich der Süden auseinanderzusetzen habe. Ähnlich kritisch will R. B. Highsaw, The Deep South in Transformation (1964), die evolutionäre Entwicklung von Wissenschaft und Literatur seit 193o nachzeichnen.

54 Cash, Mind, S. 428f..

55 W. Sullivan, "Southern Novelists and the Civil War", in Southern Renascence, S. 113 - 125, betont: "It is the only moment in American History when a completely developed national ethic was brought to a dramatic crisis" (S. 125).

56 Präsident Lincolns berühmte Antwort 1862 an radikale Sklavereigegner ("My paramount object in this struggle is to save the Union, and is not either to save or to destroy slavery" usw.) zeigt die eindeutigen Primärmotivationen. (Vgl. H. U. Faulkner and T. Kepner, America: Its History and People (Washington 1944), s. Part One, S. 261).

57 C. V. Woodward, "The Irony of Southern History", in Southern Renascence, S. 63 - 79, s. S. 67, 66.

58 Ebd., S. 78.

S. 125 - 132:

[1] Hesseltine, "Southern Literature", in The South, S. 298ff., s. S. 3oo.

[2] s. Hesseltime, S. 298.

[3] Vgl. dazu J. B. Hubbell, The South in American Literature 16o7 - 19oo (Durham, N. C. 1954). Der Band zeigt eine eher quantitative Fülle an Namen. L. D. Rubin betont mit Hinweis auf die 17-bändige Enzyklopädie The Library of Southern Literature, die zu Tausenden am Anfang dieses Jahrhunderts verkauft worden wäre, die Tatsache, daß es immer viele Autoren im Süden gab und sich der Süden dessen auch immer rühmte, auch wenn die meisten heute vergessen sind. (s. L. D. Rubin, "The Literature of a Changing South", in Highsaw ed., The Deep South, S. 147 - 161, s. S. 149).

[4] Hesseltine, S. 63o.

[5] Cash, Mind, S. 143.

[6] E. Mims, "From Romance to Realism", in drs., The Advancing South, (Garden City, New York 1927), S. 197 - 223.

[7] Mims, The Advancing South, S. 2o2.

[8] Nach E. Mims prophezeiht das für die Literaturentwicklung der 8o-er und 9o-er Jahre bedeutende Scribner's Magazine "the beginning of an inspiring renaissance" (s. The Advancing South, S. 197); vgl. a. L. D. Rubins und R. D. Jacobs geistes- und literaturgeschichtliche Aufsatzsammlung Southern Renascence (1953); L. D. Rubin, "The Literature of a Changing South", in The Deep South, S. 155; W. Sullivan zieht einen direkten Vergleich zwischen englischer Renaissance und der Blüte der südlichen Literaturentwicklung (s. drs., "Comments", in The Deep South, S. 172 - 175. Der Aufbruch der "neuen" Literatur wird mit H. L. Menckens provokatorischem Aufsatz "Sahara of the Bozart" (192o), in dem er E. Glasgow und J. B. Cabell als die einzigen ernstzunehmenden Autoren bezeichnet, angesetzt (vgl. Mims, The Advancing South, S. 197; Rubin, "Changing South", in The Deep South, S. 147; H. Strode, "Comments", in The Deep South, S. 166).

[9] A. Kazin, "Willa Cather and Ellen Glasgow" (1942), in Ph. Rahv ed. Literature in America (Cleveland/New York 1957), S. 3o8 - 322, s. S. 319.

[1o] zit. n. A. Kazin, ebd., S. 318.

[11] H. B. Rouse, "Time and Place in Southern Fiction", in Southern Renascence, S. 126 - 15o.

[12] Ebd., S. 139. [13] Ebd., S. 149f..

[14] Solche Überlegungen finden sich bei Rubin, "Changing South", in The Deep South, S. 151, 153, bes. 155; I. Howe, "Faulkner

and the Southern Tradition" (1952), in Literature of America, Rahv ed., S. 409 - 430; s. a. Rubins Einleitung zu Modern Southern Literature In Its Cultural Setting, ed. by L. D. Rubin and R. D. Jacobs (New York 1961).

15 I. Howe, "Southern Tradition" in Literature of America, S. 411; vgl. a. W. Sullivan, "Southern Novelists and the Civil War", in Southern Renascence S. 113 - 125; er fragt nach der Funktion des Krieges als "dramatic symbol" für die Katastrophe des tragischen Helden. (S. 117ff.).

16 Nach Rubin wird dies geleistet "... in creating an image of human life... attempting to reconcile what is always the apparent contradiction in ideals and values on the one hand and the nature of actual existence on the other." ("Changing South", S. 154).

17 Rouse, "Time and Place", S. 128.

18 L. D. Rubin, "Thomas Wolfe: Time and the South" in drs., The Faraway Country. Writers of the Modern South (Seattle 1963), S. 72 - 96, s. S. 76.

19 L. D. Rubin, "Thomas Wolfe in Time and Place", In Southern Renascence, S. 290 - 305.

20 Ebd., S. 295. 21 Ebd., S. 305.

22 Rouse, "Time and Place", S. 138. 23 Ebd., S. 138.

24 Ebd., S. 138. 25 Ebd., S. 145. 26 Ebd., S. 148.

27 Rubin, "Thomas Wolfe: Time and the South", S. 76.

28 Ebd., S. 77. 29 Ebd., S. 78.

30 Dem entspricht wohl in der "American Scene" ein eskapistisches Wiederaufleben des "American Dream" bei Fitzgerald, O'Neill, Jeffers.

31 Mims, The Advancing South, S. 214.

32 Ebd., S. 214. A. Kazin stellt für E. Glasgow richtig fest, daß trotz ihrer beißenden Ironie "... her conception of life was bound for her by the feudal tastes, the gracious evasions, the inherent kindliness, and the pride of caste that have marked her class from the first." (s. "Willa Cather and Ellen Glasgow", S.317).

33 Vgl. Hesseltine, S. 637; American Poetry and Prose, ed. by N. Foerster and R. Falk, (Boston 1962), darin "Regionalism and the South", S. 849ff.

34 Diesen Aspekt greift R. Weimann in seinem "New Criticism" und die Entwicklung einer bürgerlichen Literaturwissenschaft (Halle 1962) auf. (Vgl.b."Zur neueren Entwicklung des "New Criticism'", S. 75 - 92).

35 L. D. Rubin, "The Golden Apples of the Sun", in drs. The Faraway Country (Seattle 1963), S. 131.

36 Ebd. S. 132.

37 Vgl. dazu H. M. Campbell and R. E. Foster eds., William Faulkner A Critical Appraisal (Norman 1951); sie weisen Faulkner auf der Grundlage von A. C. Lovejoy (A Documentary History of Primitivism and Related Ideas, 5 vols. (Baltimore 1935)) Elemente chronologischen, kulturellen, vor allem psychischen Primitivismus nach. (s. S. 14off.).

S. 133 - 145:

1 Vgl. "Jean-Paul Sartre und die existentialistischen Faulknerinterpretationen" (S. 13ff. d. U.).

2 L. Howe, "Faulkner and the Southern Tradition", in Literature in America, S. 413.

3 R. Chase, The American Novel, S. 21o.

4 Ebd., S. 21o. 5 Ebd., S. 1.

6 I. Howe, William Faulkner, A Critical Study (New York 1952), S. 155.

7 H. B. Rouse, "Time and Place", S. 143.

8 A. Kazin, "The Stillness of LIA", in RPWF, S. 147 - 162, s. S. 149.

9 Ebd., S. 15o.

1o Vgl. C. Brooks, William Faulkner: The Yoknapatawpha Country (New Haven/London 1963), S. 29ff..

11 H. Henss, William Faulkners Roman SARTORIS als literarisches Kunstwerk (München 1964), darin "Der Raum", S. 53 - 68.

12 Ebd., S. 54, 56, 58. 13 Ebd., S. 62, 65, 66.

14 Th. Wolpers, "Formen mygthisierenden Erzählens in der modernen Prosa", in Lebende Antike (Berlin 1967), S. 397-422, s. S. 415, 416.

15 Ebd., S. 415. 16 Ebd., S. 416.

17 M. Christadler, Natur und Geschichte im Werk von William Faulkner (Heidelberg 1962), S. 19.

18 Ebd., S. 23 - 33. 19 Ebd., S. 77 - 83. 2o Ebd., S. 8o.

21 H. Straumann zeigt, wie durch die Positionen "Herrschen" und "Dulden" ("prevail" und "endure") zwischen dem Oberbefehlshaber und seinem Sohn in A FABLE zwei prinzipiell verschiedene "Seinsdeutungen" ausgedrückt sind (s.William Faulkner, S. 258f.).

[22] Die Mythologie drückt den "prinzipiellen" Gegensatz zwischen Geist und Leben durch den "bildlichen" Gegensatz Himmel und Erde, Licht und Finsternis, zwischen Mann und Frau, Sohn und Mutter aus. Aus dem jeweils letzteren geht das jeweils erstere hervor. So heißt es in der Schöpfungssage der Maori: "Denn früher lagen die Himmel auf der Erde, und alles war Finsternis. Nie waren sie getrennt gewesen... Im Andenken an diese Zeit sagt man: 'während der Nacht',... was bedeuten soll, daß die Finsternis ohne Grenzen und das Licht noch nicht vorhanden gewesen war." (abgedr. bei E. Neumann, Ursprungsgeschichte des Bewußtseins (München 1949), S. 91. Bachofen stellt fest: "Die Mutter ist früher als der Sohn. Die Weiblichkeit steht an der Spitze, die männliche Gestaltung der Kraft tritt erst nach jener, in zweiter Linie hervor. Das Weib ist das Gegebene, der Mann wird. Von Anfang an ist die Erde, der mütterliche Grundstoff. Aus ihrem Mutterschoße geht alsdann die sichtbare Schöpfung hervor, und erst in dieser zeigt sich ein doppeltes getrenntes Geschlecht; erst in ihr tritt die männliche Bildung ans Tageslicht." (zit. n. Neumann, Ursprungsgeschichte, S. 49).

[23] s. Christadler, Natur und Geschichte, S. 116.

[24] H. Straumann, William Faulkner, S. 11.

[25] Ebd., S. 258.

[26] W. Slatoff, Quest for Failure. A Study of William Faulkner (Ithaka, N. Y. 1960), S. 2f..

[27] Ebd., S. 79ff.. [28] Ebd., S. 258.

[29] s. H. Straumann, William Faulkner, S. 57.

[30] So Straumann, Ebd., S. 57. [31] Ebd., S. 57.

[32] Vgl. Ebd., S. 31. Faulkner stellt sich selbst in Interviews nie als "Literat" oder gar "Ästhetizist" vor, sondern immer primär als "Farmer". So sagt er 1954: "I am a farmer and not a man of letters. I am not interested in literature. I write because I like to." (s. A. M. Dominicis, "An Interview with Faulkner", Faulkner Studies III, 2 - 3 (1954), S. 33 - 37, s. S. 36.

[33] Vgl. Straumann, William Faulkner, S. 32ff.. Faulkners Beurteilung sozialer und politischer Probleme ist auch oft zu einfach. So ist für ihn "the whole trouble between the black and the white...not in anything racial or /ethnic/. It's an economic fear that if the white man allows the Negro any sort of advancement whatever, the Negro will take his economy away from him." (s. Jelliffe, Faulkner at Nagano (1956), S. 77). Faulkner denkt diese Überlegung nicht weiter, wohl weil sie in ihrer differenzierten Konsequenz seiner überhistorischen Weltsicht widersprechen würde.

[34] Straumann, William Faulkner, S. 282.

[35] s. Gwynn/Blotner, Faulkner in the University, S. 267.

[36] Straumann, William Faulkner, S. 141. [37] Ebd., S. 142.

[38] W. Faulkner, REQUIEM FOR A NUN (London, Chatto and Windus, Penguin, 1967), S. 237.

[39] Ebd., S. 239.

[40] s. J. Stein, "Interview", S. 82.

[41] Straumann, William Faulkner, S. 282.

[42] W. Faulkner, THE REIVERS (London, Chatto and Windus, 1962), S. 281.

[43] Ebd., S. 282.

[44] In SAF stürzt Quentin Compson in die Schweinesuhle, in LIA schlachtet Christmas ein Schaf und badet seine Hände im Blut; In "The Bear" erhält Ike McCaslin ein Stirnzeichen vom Blut des erlegten Wildes; In AILD ist die "apokalyptische" Zeit im Durchgang durch Wasser und Feuer ausgedrückt. In THE UNVANQUISHED marschieren die befreiten Neger durch den Fluß, "Glory, Glory, Hallelujah" singend, nachdem die Brücke eingestürzt ist. Dies alles sind Formen des archetypischen "Initiationstodes" bzw. der "Auferstehung" (Vgl. dazu "Phenomenologie der Initiation", in M. Eliade, Das Heilige und das Profane (Hamburg, S. 11off.) bzw. "Der Durchgang durch die enge Pforte", ebd., S. 1o5ff..

[45] THE REIVERS, S. 88.

[46] s. Ebd., S. 81, 83, 86. [47] Ebd., S. 9o. [48] Ebd., S. 92.

[49] Ebd., S. 28o.

[5o] Straumann, William Faulkner, S. 14o.

[51] Vgl. "Der dramatisierte entindividualisierte Massenraum - Das expressionistische Bild (INTRUDER IN THE DUST, SANCTUARY)", (S. 196, bes. S. 204 d. Untersuchung).

[52] Vgl. ebd., S. 203. [53] Ebd., S. 149ff.

[54] Vgl. S. 149ff., 188ff. d. Unters.

[55] Vgl. S. 207ff. ebd.. [56] Vgl. S. 219ff. ebd..

[57] Vgl. S. 222ff. ebd.. [58] Vgl. S. 259ff. ebd..

[59] Vgl. S. 306ff. ebd.. [6o] Vgl. S. 322ff. ebd..

[61] Vgl. S. 364ff. ebd.. [62] Vgl. S. 364ff. ebd..

[63] Vgl. S. 371ff. ebd.. [64] Vgl. S. 392ff. ebd..

[65] Vgl. S. 400ff. ebd.. [66] Vgl. S. 411ff. ebd..

S. 146 - 148:

1 "Yoknapatawpha" heißt nach W. Miner (The World of William Faulkner (Durham 1952), S. 69) "split land" und kommt aus der Chickasaw-Sprache. Diese Tatsache legt bereits im Raum ein dualistisches Element nahe, dem Faulkners eigenes "split consciousness" in seiner Beziehung zu seiner Heimat, dem Süden, entsprechen würde. Er sagt nämlich selbst: "Well, I love it and hate it" (s. R. A. Jelliffe ed., Faulkner at Nagano (Tokyo 1956, S. 26). Allerdings kann nicht behauptet werden, daß die Entsprechung "split land" und "split consciousness" von Faulkner intendiert wäre; eine andere Aussage zeigt einfach Faulkners Neigung zum "bildlichen" Konzipieren: "That word /Yoknapatawpha/ means 'water flowing slow through the flatland', which to me was a pleasant image " (Jelliffe, Nagano, S. 82).

2 Zuerst erschienen in The Portable Faulkner, ed. by Malcom Cowley, (New York 1946), dann in ABSALOM, ABSALOM! (New York, Modern Library, Random House, 1951) und schließlich im "Appendix 3" der Aufsatzsammlung Faulkner, ed. by R. P. Warren (Englewood Cliffs N. J. 1966).

3 R. Coughlan, The Private World of William Faulkner (New York 1954), vgl. Kap. I, S. 22.

4 G. T. Buckley, "Is Oxford the Original of Jefferson in W. Faulkner's Novels?", PMLA 76 (1961), S. 447 - 454.

5 C. S. Brown, "Faulkner's Geography and Topography", PMLA 77, 5 (1962), S. 652-659.

6 Ebd., S. 653.

7 H. Henss vergleicht den "Aufbau des Gesamtraumes ... mit dem eines Atom-Modells oder eines Planetensystems" (s. Roman SARTORIS, S. 54) Th. Wolpers stellt in seiner Untersuchung über "Formen mythisierenden Erzählens" fest; "Die Yoknapatawpha-Landschaft gibt ein räumliches Modell ab" (S. 415).

8 Die Repräsentation des Makrokosmos im Mikrokosmos wird sinngemäß schon angedeutet durch T. Tuck, Crowell's Handbook, S. XII, W. Miner, The World of W. F., S. 87, G. Blöcker, William Faulkner, in RPWF, S. 126, J. A. Hunt "Thomas Mann and Faulkner", Wisconsin Studies 8, 3 (1967), S. 436.

9 F. Hoffmann spricht von "cruciform design" (William Faulkner, S. 22).

10 Ist die Kreuzesform der Straßen mythisiert, so stellen sie die kosmischen Koordinationslinien "decumanus und cardo, wie sie in der priesterlichen Sprache heißen" (s. E. Cassirer, Symbolische Formen II, S. 127), dar. Betrachtet man auf der Karte aber die Nebenarme des Hauptstraßenkreuzes, so stellt man fest, daß jene mit diesem eine Art "Windrad" bilden, das sich nur von rechts nach links bzw. von Ost nach West und

von Nord nach Süd drehen könnte. Die mythisierte West-Süd-Richtung der amerikanischen Migrationsbewegung (Europa - Amerika, Nordstaaten - Südstaaten) ließe sich möglicherweise ablesen.

11 J. K. Crane versucht in seinem Aufsatz "The Jefferson Courthouse. An Axis Exsecrabilis Mundi", Tw. Cent. Lit. 15,1 (1969), S. 19 - 23, einsichtig eine Anwendung von M. Eliades "Der heilige Raum und die Sakralisierung der Welt" (s. drs. Heiliges und Profanes, S. 13 - 39) auf Yoknapatawpha bzw. Jefferson.

12 J. Maclachlan, "No Faulkner in Metropolis", in Southern Renascence, S. 1o7.

13 Zur Frage des Faulknerschen "Realismus" vgl. H. N. Smith, William Faulkner and Reality," Faulkner Studies II, 2 (1953), S. 17 - 19. Darin Faulkner als "lyric poet whose characters have the value of symbolic projections of fragments of his mood ... Faulkner's universe is integral and self-consistent, though it does not resemble very closely the universe which we, in our partiality, assume is real." (S. 18); vgl. a. J. J. Mayoux, "The Creation of the Real in Faulkner", in Three Decades of Criticism (weiterhin TDC), ed. by F. Hoffman and O. Vickery (New York 1961), S.156-173.

14 Mayoux betont die Einheit zwischen Abstraktem und Konkretem bei Faulkner besonders:
"If finally ideas and representations are what make up the human world (as the 'metaphysicals' thought), there is no separation between the most concrete, the most physical of sensations and abstractions of all degrees; inversely, none of all this concrete-ness is simply 'physical' or 'material', and cosmic relations are implied in every sensation." (s. "Creation", S. 171).

15 s. Gwynn/Blotner, Faulkner in the University, S. 1o3. Ähnliche Äußerung Faulkners bei J. Stein, "An Interview", S.76.

16 J. Stein, "An Interview", S. 82.

17 M. Cowley, "Introduction to the PORTABLE FAULKNER, in RPWF, S. 34.

18 H. B. Rouse, "Time and Place", S. 142/143.

S. 149 - 187:

1 S. "Der 'soziale Raum'" (S. 45 d. U.).

2 Benutzter Text: REQUIEM FOR A NUN /RFN 7 (London, Chatto and Windus, Penguin 1953). Die Seitenzahlen in (...) hinter den Zitaten beziehen sich auf diese Ausgabe.
3 Ebd., S.7,87,179. 4 RFN,S.178. 5 Ebd.,S.23o,237.

"The Bear" und "Delta Autumn" in GO DOWN, MOSES /GDM 7 (London, Chatto and Windus, Penguin, 196o), S.145-252 u. S.253-276.

[7] Th. Wolpers hat schon bei Conrad eine "polare" Ordnung des Schauplatzes gesehen (s. "Formen my hisierenden Erzählens", S. 4o9; M. Radmehr stellt "Polarisierung im geographischen Raum" bei D. H. Lawrence fest (s. Formen und Funktionen, S. 1o4ff.).

[8] s. "Der 'vereinfachte' Raum", S. 61 d. Unters..

[9] Von Faulkners Werk im Zusammenhang mit der tragischen "Mythe" (legend)reden I. Howe, "The Southern Myth and William Faulkner", Amer. Quart. 13 (1951), S. 131 - 137, drs. "Faulkner and the Southern Tradition (1952)", in Rahv, American Literature, S. 4o9 - 414, B. Steene, "W. F. and the Myth of the American South", Moderna Sprak 54 (196o), S. 271 - 279, R. P. Adam, "Faulkner and the Myth of the South", Miss. Quart. 14 (1961), S. 131 - 137, D. Miller, "Faulkner and the Civil War: Myth and Reality", Amer. Quart. 15 (1963), S. 2oo - 2o9; J. E. Hardy, "The Legend Behind the Legend", in drs., Man in the Modern Novel (Seattle 1964), S. 137 - 158.

[1o] Vgl. gln. Aufsatz von W. R. Moses, "The Limits of Yoknapatawpha County," Georgia Review 16 (1962), S. 297 - 3o5 und R. J. Baker, "The Symbolic Extension of Yoknapatawpha County", Arizona Quart. 8 (1952), S. 223 - 228.

[11] Vgl. dazu die "Präsentativ-Funktion" des Raumes, S. 56 d. Unters.) u. den "mythisierten Raum" (S. 61f. d. Unters.).

[12] Vgl. dazu M. Eliade, Kosmos und Geschichte. Der Mythos der ewigen Wiederkehr, Düsseldorf 1966, darin bes. "Wiederholung der Kosmogonie" (S. 21ff.) und "Die kosmischen Zyklen und die Geschichte", (S. 83ff.), vgl. a. A. J. Toynbee, Der Gang der Weltgeschichte, Aufstieg und Verfall der Kulturen 2 Bde. München 197o, darin bes. "Der Rhythmus des Zerfalls" (7o8ff.).

[13] Zyklus-, Identitäts- und Wiederholungsprinzip gehören, wie Th. Wolpers zeigt, ebenso zur "mythisierenden" Erzählkunst J. Conrads. (s. "Formen mythisierenden Erzählens", S. 4o7).

[14] E. Cassirer, Symbolische Formen II, S. 114, Vgl. a. S. 78ff..

[15] J. Peper beschreibt überzeugend den "Umschlag des Organischen in das Anorganische..." und "des Anorganischen in das Organische: Das animistische Stilleben" im Zusammenhang mit der Bewußtseinslage des "Körpernahen (Bewußt-)Seins" (s. Bewußtseinslagen, S. 166ff., 175ff., 18o).

[16] Es handelt sich also nicht nur um eine "legend behind the legend (s. J. E. Hardys gln. Aufsatz), sondern um mehrschichtige Ausformungen mythisierenden Denkens, das die Darstellung von Yoknapatawpha County und seiner "südlichen Legende" bestimmt. R. A. Ranald sieht eine "Dreistufigkeit" der Mythi-

sierung in seinem "William Faulkner's South: Three Degrees of Myth", Landfall, 18 (1964), S. 329 - 337 (Der Text war mir leider nicht zugänglich). W. Brylowski unterscheidet in seinem Buch Faulkner's Olympian Laugh. Myth in the Novels (Detroit 1968) vier "levels of myth", erstens, in "allusion and analogy" (S. 17ff.) - und meint damit, was wir unter Mythologisierung zusammengefaßt haben - zweitens, in "action and theme" (S. 21) - wobei er sich auf den Hintergrund der Legende des Südens bezieht - drittens, in einer "form of mythical consciousness" - worunter er mit Cassirer die Suche nach der "unity of the spiritual principle by which all its particular configurations, with all their vast empirical diversity, appear to be governed" (S. 28), versteht; damit spricht er das "Identitätsdenken" an - viertens nennt er auch die "cyclical theory of history in terms of myth" (S. 38).

17 Vgl. M. Christadlers Untersuchung des Gesamtwerks Faulkners auf der Basis des Gegensatzes "Natur und Geschichte" (s. Natur und Geschichte im Werk von William Faulkner (Heidelberg 1962).

18 "The Bear" in GDM, S. 250.

19 Vgl. Erich Neumann, Ursprungsgeschichte des Bewußtseins, S. 26.

20 "The Bear" in GDM, S. 157. 21 Ebd., S. 159.

22 Die symbolische Funktion des Bären wird von Faulkner selbst bestätigt: "... one symbol was the bear" (s. Gwynn/Blotner, Faulkner in the University, S. 280). Der Bär steht auch im Mittelpunkt der Betrachtungen über die Wildnis als "Naturmythos"; vgl. dazu R. E. Fisher, "The Wilderness, the Commissary, and the Bedroom: Faulkner's Ike McCaslin in a Vacuum", English Studies 44, 1 (1963), S. 19ff.; J. Lydenberg, "Nature Myth in Faulkner's 'The Bear'", American Literature 24, (1952), S. 62 - 72; O. B. Wheeler, "Faulkner's Wilderness", American Literature 31 (1959), S. 127 - 136; W. v. O'Connor, "The Wilderness Theme in Faulkner's 'The Bear'", in TDC, S. 322 - 330.

23 "Pleroma" bezeichnet "die Fülle, bei dem Gnostiker Valentinus (+ 160 n. Chr.) die Gesamtheit des aus dem Urgrund durch emanation hervorgehenden, göttlichen Lebens im Gegensatz zum Kénoma, dem Leeren, der wesenlosen Finsternis..." (s. J. Hoffmeister, Wörterbuch der philosophischen Begriffe (Hamburg 1955), S. 474).

24 E. Neumann, Ursprungsgeschichte, S. 225f..

25 Ebd., S. 243.

26 Gwynn/Blotner, Faulkner in the University, S. 68.

[27] "The Bear" in GDM, S.197.

[28] Vgl. den "amerikanischen" Hintergrund des "Traumes" (S. 101 d. Unters.).

[29] "The Bear in GDM, S. 213. [30] Ebd., S. 213. [31] Ebd., S. 221.

[32] Ebd., S. 212.

[33] Vgl. den "amerikanischen" Hintergrund der "Frontier" (S.103 d. Unters.).

[34] "The Bear" in GDM, S. 221.

[35] Die Funktion der Wildnis als "lebendiger" Rächerin übernimmt später die Frau gegenüber dem Mann, die archetypische Lebensträgerin gegenüber dem Geistträger (Vgl. ABSALOM, ABSALOM!).

[36] "The Bear" in GDM, S. 2oo. [37] s. Ebd., S. 196ff..

[38] Ebd., S. 197.

[39] Vgl. "Traum" und "Träumen" (S. 101 und 115 d. Unters.).

[4o] Vgl. "Der amerikanische Traum" (S. 101 d. Unters.).

[41] Das Prinzip der "kosmischen Transformation" ist gerade in bezug auf Faulkners Bildlichkeit ästhetisches Stilmittel. Campbell/Foster, William Faulkner, haben besonders darauf hingewiesen: "His metophors frequently are the medium through which he relates the current world of appearances to a cosmic background...This imaginative transformation into the cosmic realm is made by what may be called Faulkner's cosmic metaphors" (S. 26); Vgl. das Zitat von Mayoux Anm. 14 zu S. 16o. Freilich sind "kosmische Metaphern" wesentliche Bestandteile des "kosmischen Stiles" D. H. Lawrences (Vgl. dazu M. Radmehr, Formen und Funktionen, S. 11off.) oder von J. Joyce (Vgl. A. Obradovic, Die Behandlung der Räumlichkeit, S. 22).

[42] Faulkner selbst trifft diese Unterscheidung in seiner Nobelpreisrede (s. Essays, Speeches, and Public Letters, ed. by W. Meriwether (London 1967), S. 12o.

[43] Vgl. "Die südliche Frontier" (S. 114 d. Unters.).

[44] Vgl. "Der entindividualisierte Massenraum" (S. 196ff. d. Unters.).

[45] "The Bear" in GDM, S. 221.

[46] Ob die chiastische Stellung von "free and unfree" zu "black and white" signifikant ist, kann nicht verifiziert werden, ist aber durchaus naheliegend.

[47] Vgl. RFN, S. 88.

48 "The hub" wird mythisierter Mittelpunkt der Welt (Vgl. J. Maclachlan, "No Faulkner in Metropolis", S. 107).

49 O. Spengler, der in seiner pessimistischen "Morphologie der Weltgeschichte", Der Untergang des Abendlandes (1924, München 1959) Faulkner in bezug auf die Vorstellung vom abendländischen Geschichtsraum und im Anspruch der Universalität nicht unähnlich ist, spricht von der "Seele der Stadt" (s. S. 245), was nichts anderes ist als dieser vom Entwurf auf die Stadt übertragene Sinngehalt und die damit verbundene Atmosphäre der Stadt: "Die Silhouette einer Stadt redet die Sprache einer eigenen Seele, und erst durch die Seele unterscheiden sich eigentlich Stadt und Land...Alle höhere Geschichte kann nur begriffen werden, wenn man die vom Lande sich mehr und mehr absondernde Stadt als das Gebilde erkennt, welches den Gang und Sinn der Kultur bestimmt. Weltgeschichte ist Stadtgeschichte...Aber die Stadt bedeutet Geist und Geld..." (s. S. 245).

50 Vgl. F. K. Stanzel, Typische Formen des Romans (Göttingen 1965), "Die auktoriale Erzählsituation" und "Die personale Erzählsituation", S. 16, 17.

51 Vgl. "Die 'pastoralen' Widersprüche" (S. 117 d. Unters.).

52 Der Kulturraum "Jefferson" bzw. der ganze Süden ist in seinem geistigen Anspruch einem "Weltsystem zugeordnet, das man symbolisch als 'Himmel' bezeichnen kann, weil es im Gegensatz zur weiblichen Erde /der Wildnis, der Natur/ steht, und das vom Tabu der magischen Weltordnung bis zum Gesetz und der Wirklichkeit des Staates reicht. Hier ist 'Himmel' nicht Sitz einer Gottheit oder ein himmlischer Ort, sondern er ist das Luft-Geist-Pneuma-Prinzip, das in der männlichen Kultur /eine solche ist ja der Süden/ nicht nur zur patriarchalischen Gottheit /Männer wie Sutpen werden vergöttlicht/, sondern auch zur wissenschaftlichen Philosophie geführt hat./Vgl. später Quentin Compson/." (Neumann, Ursprungsgeschichte, S. 119/120).

53 Dynamische Bewegung und statische Starre bilden im Vorstellungsbild ein "kinetisches Paradoxon", wie es J. Peper in "Zeitlosigkeit als Bewegungslosigkeit", in Bewußtseinslagen, S. 188 nennt.

54 Die "lebensvernichtende Kraft des Feuers" erwähnt M. Christadler, Natur und Geschichte, S. 32. - Vgl. auch die apokalyptischen Feuerszenen in der Geschichte "Barn Burning", in AS I LAY DYING und SANCTUARY, bes.aber das Verbrennen von "Sutpen's Hundred" in ABSALOM, ABSALOM!, dem endzeitlichen Chaos eines individuellen Geschichtsraumes.

55 Gemeint ist der rechte Seitenflügel des Triptychons "Garten der Lüste" und des ebenso berühmten Triptychons "Heuwagen", beide heute im Prado, Madrid.

56 Der Begriff stammt von G. R. Hocke, Die Welt als Labyrinth, Manier und Manie in der europäischen Kunst (Hamburg 1957). Er nennt seinen eigenen Begriff ein "Wortgebilde", "so 'abstrus' wie dieses manieristische Verfahren", nämlich der Kunstgriff in der "Übertragung von Leblosem auf Belebtes" und "umgekehrt" (s. "reversible Landschaft ARCIMBOLDIS", S. 159), S. 159, 158.

57 Das apokalyptische Motiv ist ein wesentliches Element der Prosa Faulkners. Vgl. dazu B. Cross, "Apocalypse and Comedy in AS I LAY DYING", Texas Studies III, 1961, S. 251 - 258; D. Tuck, Crowell's Handbook, S. XIII, sieht den Yoknapatawpha-Zyklus als "apocalyptic vision".- Zum allgemeinen Problem der "zyklischen Ekpyrosis" vgl. bes. M. Eliade, Kosmos und Geschichte, S. 1o2ff..

58 Nach H. U. Faulkner und T. Kepner, America: Its History and People I, S. 249 u. A. Nevins and H. S. Sommager, A Short History of the US, S. 236, ist das Datum des Kriegsbeginns allerdings der 12. April 1961.

59 J. V. Hagopian "Nihilism", S. 53, Fußnote 9.

6o Vgl. z.B. in SANCTUARY [SANC] (London, Chatto and Windus, Penguin 1965), S. 15, wo Horace Benbow sagt: "That's why nature is"she" and Progress is "he"; nature made the grape arbour, but Progress invented the mirror." Daß Faulkner die Erde als "weibliches Geschlecht auffaßt" (M. Christadler, Natur und Geschichte, S. 24f.), ist bekannt und entspricht der archetypischen Deutung: (vgl. das bekannte Mythologem der "Erdmutter", bes. K. Zink, "Faulkner's Garden: Woman and the Immemorial Earth", Modern Fiction Studies 2 (1956), S. 139 - 149.

61 Vgl. dazu E. Neumann, Ursprungsgeschichte, S. 43: "Die fressende böse und die spendende gute Mutter sind zwei Seiten der uroborischen großen Muttergottheit." Die "kinderfressende Lilith, die Feindin des Mannes, die sich Adam nicht unterwerfen will" (S. 68), ist die mythologische Personifikation der "bösen, furchtbaren Mutter, ebenso wie die genannten "Erynnien". D. M. Miller "Faulkner's Women", Mod. Fic. Stud. 13, 1 (1967) teilt Faulkners Frauen ein in die "earthmothers" und "ghosts" (s. S. 3). Erstere verkörpern das leidende Lebensprinzip, letztere das durch das Leiden kraftlose, aber sich rächende Lebensprinzip.

62 Die Stadien des gesellschaftlichen Geschichtsraumes - Wildnis - Trennung in Kultur und Naturraum - kultureller Höhepunkt und gesellschaftliche Krise - Neubeginn - spiegeln tatsächlich die archetypischen Bewußtseinsstadien des Individuums wieder. Vgl. E. Neumann, Ursprungsgeschichte, Teil II, S. 2o7ff.: "Die psychologischen Stadien der Persönlichkeitsentwicklung: Die Ursprungseinheit - Systemtrennung - Das Bewußtsein in Ausgleich und Krise - Die Zentroversion in den Lebensaltern".

63 E. Cassirer, Symbolische Formen II, S. 81/82.

64 Vgl. "Raum als ästhetisches 'Präsentativ'" (S. 56 d.Unters.).

65 J. Stein, Interview, S. 8o; ähnliche Aussagen bei Gwynn/Blotner, Faulkner in the University, S. 61; A. M. Dominicis, "An Interview", S. 35.

66 Vgl. "Der 'detaillierte' Anschauungsraum" (S. 58f. d.Unters.).

S. 188 - 207:

1 Vgl. "Der Kollektivraum in seiner 'alltäglichen Gegenwärtigkeit'" (S. 44 d. Unters.).

2 Benutzter Text: INTRUDER IN THE DUST /IID/ (London, Chatto and Windus, Penguin 196o). Die Seitenzahlen hinter den Zitaten beziehen sich auf diese Ausgabe.

3 Vgl. "Der 'detaillierte' Anschauungsraum" (bes. S. 58 d. Unters.).

4 Vgl. "Der 'dramatisierte' Handlungsraum" (S. 58 d. Unters.).

5 Die Verwendung solcher "coigns of vantage" als perspektivische Ausgangspunkte eines Beobachters, der zugleich "central intelligence" des Romans ist, erinnert an Henry James. Vgl. dazu A. Rose, "The Spatial Form of THE GOLDEN BOWL", in Mod. Fic. Stud. 12, 1 (1966), 1o3 - 116, s. S. 1o9.

6 Man kann daher auch von einem "akustischen" oder "Gehörraum" und einem "Geruchsraum" sprechen (Vgl. "Der Anschauungsraum" S. 37 d. U.).

7 Vgl. "Der Stimmungsraum" (S. 38f.) und "Der Handlungsraum" (S. 37 d. U.).

8 Die bewegte Menschenfülle des Stadtlebens ist für die "malenden" Impressionisten ein wichtiges Element ihrer Darstellung. Daisy Sigerist, Die Raumauffassung in der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts (Diss. Zürich 1964), sagt dazu unter dem Aspekt "Der belebte Raum": "Der Impressionismus hält den unmittelbaren Eindruck eines menschenerfüllten Raumes ... so getreu fest, daß sich dem Beobachter des Bildes genau der Eindruck aufdrängt, den der Künstler im Moment des Sehens empfangen hatte. Auch die belebte, vom Verkehr durchpulste Großstadt war für die Impressionisten eine wichtige Quelle der Anregung. Es lockte sie, die beständige Abwechslung, die fortwährende Bewegung festzuhalten" (s. S. 57/58).

9 Die "Kirche" ist daher nicht nur ein regionales Landschaftsrequisit, das den Land- und Volkscharakter mitträgt, wie es W. Van O'Connor nahelegt (s. "Protestantism in Yoknapatawpha County", in Rubin/Jacobs, Southern Renascence , wo es heißt: "Sometimes Faulkner is aware of the churches as a part of the landscape, and therefore as a part of the character of the people" (S. 153)). Die "Kirche" wird hier auch formalästhetische bildliche Einheit des prinzipiell Verschiedenen im Sinne der "unity-of-duality".

10 V.S. Pritchett übersieht sicherlich die Funktion von Faulkners Regionalismus innerhalb des dramatisierenden Erzählwillens, wenn er Faulkner in größere Nähe zu Scott als zu Hawthorne rückt: " In nearly all his novels he has been a regionalist ..., and although he hasbeen a good deal compared with Hawthorne..., he will suggest to an English critic an even greater resemblance to Scott." ("Time Frozen: A FABLE",in RPWF, S. 238 -250, s.S.238).

11 Dies im Unterschied etwa zur pastoral-idyllischen Weltsicht der Eudora Welty. Die Darstellung von Stadtidylle steht bei Faulkner im Zeichen des Tragischen. Bürgeridylle nimmt im Einzelwerk auch wenig Raum ein und dient der Kontrastierung mit ihrem dramatischen Gegenteil (vgl. IID,S.41/42,S.227-238). Die Idylle der Stadt ist "Schein", und dies wird nicht lediglich im Interesse der Generalthese behauptet. - Die Idylle von Natur und Jäger-bzw.Negergemeinschaft ist ja Gegenkonzeption zur "Scheinidylle" der bürgerlichen und "weißen" Stadt.

12 Faulkners prototypischer Calvinist McEachern in LIGHT IN AUGUST spricht diese Prinzipien bzw. "Tugenden" seinem widerspenstigen Adoptivsohn Christmas unmißverständlich aus: "I will have you learn soon that the two abominations are sloth and idle thinking, the two virtues are work and the fear of God." (s. LIGHT IN AUGUST /LIA/ (New York, Modern Library 1959), S. 126.

13 Auf die grundsätzliche Feindlichkeit der "puritanisch-calvinistischen" Gesellschaft gegenüber dem Individuum, die in Faulkners Romanen immer wieder entscheidend zum Tragen kommt (bes. LIA, IID, AA, SANC), ist mehrfach hingewiesen worden. Die Verwandtschaft Faulkners mit Hawthorne wird deutlich: vgl. R. Stewart, "Hawthorne and Faulkner", College English, 17 (1956), S. 258 - 262; W. Van O'Connor, "Hawthorne and Faulkner", Virg. Quart. Rev. 33 (1957), S. 113ff. R. N. Burrows, "Institutional Christianity as Reflected in the Works of William Faulkner", Miss. Quart. 14 (1961), S. 138ff.; Vgl. bes. zu LIA in diesem Zusammenhang D. Tuck, Crowell's Handbook, S. 57ff., I. Howe, William Faulkner, S. 155f., O. Vickery, The Novels, S. 66.

14 Vgl. "Celilia Farmer April 16th 1861" (S.181 d. U.).

15 Die Massenführung ist hier wesentlich geleistet durch eine kollektive Idee, in sich selbst ein Abstraktum, aber konkret in agressiven Fanatismus umgesetzt. Der hier anonyme Führer ("the head of it /mass/ had already passed the blacksmith's" (131)) ist daher mit Sigmund Freud ein "sekundärer Führer", der in LIA in der Person des Fanatikers Percy Grimm nur konkreter gestaltet ist. S. Freud fragt sich nämlich in: Massenpsychologie und Ich-Analyse, (Frankfurt a.M./ Hamburg 1971), ob "der Führer nicht durch eine Idee, ein Abstraktum ersetzt sein kann, wozu ja schon die religiösen Massen mit ihrem unaufzeigbaren Oberhaupt die Überleitung bilden, ob nicht eine gemeinsame Tendenz, ein Wunsch, an dem eine Vielheit Anteil nehmen kann, den nämlichen Ersatz

leistet. Dieses Abstrakte könnte sich wiederum mehr oder weniger vollkommen in der Person eines gleichsam sekundären Führers verkörpern, und aus der Beziehung zwischen Idee und Führer ergäben sich interessante Mannigfaltigkeiten" (s. S. 39).

16 zit. n. W. Faulkner, SANCTUARY /SANC/ (London, Chatto and Windus, Penguin, 1965) S. 235f..

17 Ebd., S. 236.

18 Vgl. W. F. Cash, The Mind of the South (New York 1941), wo er in seiner abschließenden Charakteristik (S. 428f.) auch "above all too great attachment to racial values and a tendency to justify cruelty and injustice in the name of those values" als Kennzeichen nennt.

19 Vgl. dazu die von mir in diesem Zusammenhang diskutierten Äußerungen Faulkners über seinen grundsätzlichen Antikommunismus (s. Anm. 6o zu S. 43).

2o Wenn überhaupt, dann sieht Faulkner immer im "kindlichen" Bewußtsein eine Möglichkeit und die Hoffnung, daß sich die prinzipiellen Widersprüche, die auf den Urgegensatz Geist-Leben zurückzuführen sind, lösen könnten. Ebenso wie in Chick Mallison, so sieht er etwa auch in dem jungen Bayard Sartoris in THE UNVANQUISHED, der das gegenseitige Töten um der Ehre willen einfach verweigert. In beiden Romanen wird praktisch verhindert, daß Leben verletzt wird, indem geistige Ansprüche hintangestellt werden. Diese Tatsache zeigt die Möglichkeit einer praktisch-historischen Lösung des Urgegensatzes "Geist-Leben", aber wiederum nur auf der Grundlage einer "neuen", unvoreingenommenen Bewußtseinsentwicklung. Denn wie sich in einem späteren Kapitel zeigen wird, ist im reinen kindlichen Dasein der Bruch zwischen Geist und Leben noch nicht gegeben. Nur die harmonische Entwicklung der beiden Kräfte aus dem kindlichen Dasein heraus läßt auf die Lösung der Daseinstragödie hoffen.

S. 208 - 217:

1 (s. S. 45 d. Unters.).

2 Zum Gesamtkomplex der Beziehung Faulkners zum "Negerproblem" vgl. vor allem: Ch. H. Nilon, Faulkner and the Negro (New York 1965); ferner: Ch. I. Glicksberg, "William Faulkner and the Negro Problem", Phylon 1o, (1949), 153 - 16o, E. Howell, "A Note on Faulkner's Negro Characters", Miss. Quart. 11 (1958), S. 2o1 - 2o3, R. P. Warren, "Faulkner: The South, the Negro, and Time," in RPWF, S. 251 - 271; I. Howe, "Faulkner and the Negroes", in Images of the Negroe in American Literature, ed. by S. L. Gross a. J. E. Hardy (Chicago/London 1966), S. 2o4 - 22o. Der Neger als das allgemeinmenschliche Bild des vitalen, aber auch demütig leidenden Daseins ist in allen Untersuchungen wenigstens angedeutet. S. L. Gross stellt seine Aufsatzsammlung (s.o.) unter den Gesichtspunkt "Stereotype

to Archetype: The Negro in American Literary Criticism" (S. 1 - 26). Die archetypische Interpretation des Negerbildes liegt bei Faulkners universaler Weltsicht nahe.

3 Vgl. bes. in GDM die Geschichte "The Fire and The Hearth", S. 31ff.; vgl. dazu auch bei M. Christadler, Natur und Geschichte, "Das Feuer- das Larische und das Destruktive" (S. 32). Hier heißt es: "Als Feuer des Herdes und des Lagers wird das Element für F. zum Zeichen der Bindung des Menschen an die larischen Mächte des Hauses, der Ehe, der menschlichen Gemeinschaft und schließlich des Lebens überhaupt."

4 Auch für Faulkner ist "schwarz" eine prinzipielle Daseinsform. Sie erhält aber nicht die negative Bewertung aus dem selbstbewußten "weißen" Anspruch, sondern ist für Faulkner die grundsätzlich lebensbejahende Daseinsform überhaupt.

5 s. J. Peper, Bewußtseinslagen, S. 147ff.: "Das uneinbezogene 'Körpernahe (Bewußt-)Sein' in William Faulkners Erzählen".

6 Vgl. dazu bes. W. J. Slatoff, Quest, S. 7 - 26: "Motion and Immobility"; K. Zink, "Flux and the Frozen Moment: The Imagery of Stasis in Faulkner's Prose, PMLA 71 (1956), S. 285 - 301, ferner J. Peper, Bewußtseinslagen, S. 188 - 196: "Zeitlosigkeit als Bewegungslosigkeit."

7 s. THE REIVERS (London, Chatto and Windus, 1962), S. 114; vgl. a. R. Stanford, "Of Mules and Men: Faulkner and Silone", Discourse 6 (1962 - 1963), S. 73 - 78.

8 Vgl. L. M. Christadler, Natur und Geschichte, S. 41ff., "Die elementaren Lebensformen."

9 Zit. n. LIGHT IN AUGUST /LIA/ (New York, Modern Library, 1959).

10 Vgl. E. Neumann, Ursprungsgeschichte, S. 12, Fußnote.

11 Vgl. Neumann, Ursprungsgeschichte, S. 108: "Wie wir betonten, gehört es zum Wesen der Gegensatzstruktur bewußt-unbewußt, daß das Unbewußte vorwiegend als weiblich, das Bewußtsein vorwiegend als männlich aufgefaßt wird. Diese Zuordnung ist evident, denn das Unbewußte entspricht als gebärend und hervorbringend ebenso wie als verschlingend und einsaugend dem Weiblichen."

12 Der Begriff "Immersion" stammt von E. Larsen, "The Barrier of Language: The Irony of Language in Faulkner", Mod. Fic. Stud. 13, 1 (1967) spec. numb., S. 19ff., wo er das "Back-to-the-Womb"-Prinzip als Immersion "into woods, into land, into water, into earth" sieht (vgl. S. 29). Vgl. a. dazu Campbell/Foster, die darauf unter der Überschrift "Dream as Symbolic Art" (s. S. 42 bes. 95f.) hinweisen. Ebenso vgl. die Unters. von J. Feaster, "Faulkner's OLD MAN: A Psychoanalytical Approach", Mod. Fic. Stud. 13, 1 (1967) spec. n. S. 89ff..

13 s. Neumann, Ursprungsgeschichte, S. 26.

14 Für das Ich und das Männliche ist das Weibliche synonym mit dem Unbewußten und dem Nicht-Ich, das heißt aber auch dem Dunkel, der Finsternis, dem Nichts, dem Loch und der Leere ... Hier sind Mutter, Schoß, Abgrund und Hölle miteinander identisch. Der Schoß des Weiblichen ist die Ursprungsstätte, das Woher man kommt. Und so ist jedes Weibliche als Schoß der Urschoß der Mutter, der Großen Mutter der Herkunft und des Unbewußten. Dieses Weibliche bedroht das Ich mit der Gefahr der Ent-Ichung, des Sichverlierens..." (Ebd., S. 131).

15 Auf diese Opposition im Werk Faulkners verweisen auch: J. L. Longley, "Joe Christmas: The Hero in the Modern World", in RPWF, S. 163 - 174. Er sagt: "It is the light-dark opposition that is in the blood of us all" (s. S. 17o), ferner: "the black-white-, light-dark, Apollinian-Dionysian, rational-irrational opposition has existed in Western Civilization" "for thirty centuries" (S. 17o). Vgl. a. D. Tuck, Crowell's Handbook, wo LIA unter dem Aspekt der "juxtaposition of light and dark, animal innocence and tormented consciousness" diskutiert wird (s. S. 47f.).

16 Vgl. "Naturraum - Kulturraum" (S.154 ff.d.Unters.).

S. 218 - 258:

1 Vgl. "Der 'soziale Raum' als Summe individueller, kollektiver und gemeinschaftlicher Räume" (S. 45 d. Unters.).

2 Vgl. "Der Daseinsraum in seiner Geschichtlichkeit" (S. 39, bes. S. 41 d. Unters.).

3 Vgl. E. Neumann, Ursprungsgeschichte, S. 267, 3o7. 4 Ebd.,S.3o6.

5 Die Universalität der Daseinsweisen, ausgedrückt in jenen Charaktertypen,wird etwa bestätigt durch E. Sprangers "Geisteswissenschaftliche Psychologie" in seinen Lebensformen. Den von mir oben aufgestellten Individualtypen würden etwa Sprangers "Machtmensch", "Theoretischer Mensch" bzw. sein "Ökonomischer Mensch" entsprechen. (Vgl. Lebensformen (1914) (München/Hamburg 1965), S. 1o1ff.). Nach K. Klages wären diese Daseinsmodalitäten wohl jenen zuzuordnen, die nach ihm bestimmt sind durch die "Triebfedern der persönlichen Selbstbehauptung" (Sutpen, Snopes) bzw. die der "geistigen Selbstbehauptung" (Quentin, Darl) (Vgl. Die Grundlagen der Charakterkunde, (Bonn 1948). Hinter diesen beiden Modalitäten von Dasein steht aber nichts anderes als eine besondere Bewußtseinsdisposition, im ersten Falle eine ausgeprägte zweckhafte Willensstärke (Wille zu Macht und Einfluß) im zweiten Falle eine ausgeprägte zweckfreie Denkkraft (theoretisches Denken). Eine Typologie nach der jeweiligen Bewußtseinsdisposition und ihrem Verhältnis zum gelebten Umraum wird Faulkners Darstellung gerechter, da sie der dualistischen Weltsicht Faulkners nach der Opposition Geist-Leben, Bewußt-Unbewußt mehr entspricht.

6 Benutzter Text: ABSALOM, ABSALOM! /AA 7 (New York, Modern Library, 1951). Die Seitenzahlen in (...) hinter den Zitaten beziehen sich auf diese Ausgabe.

7 Neumann stellt für die "Phasenentwicklung" des Bewußtseins fest, "daß im Heldenmythos nicht nur das Ich und das Bewußtsein zu ihrer Selbständigkeit kommen, sondern daß die totale Persönlichkeit des Menschen in Sicht kommt...So ist der Held der archetypische Vorläufer des Menschen überhaupt, sein Schicksal ist Vorbild, das nachgelebt werden muß und das innerhalb der Menschheit stets nachgelebt wurde, zwar nachlaufend und im Abstand, aber doch so weit, daß die Stadien des Heldenmythos zu den Konstituentien der Persönlichkeitsentwicklung jedes Einzelnen gehören." (Ursprungsgeschichte, S. 112).

8 Die Sekundärliteratur setzt im allgemeinen die "legend of Sutpen" mit "the legend of the South" gleich, so etwa bei O. Vickery, The Novels, S. 93: "Sutpen himself is a mirror image of the South", D. Tuck, Crowell's Handbook, S. 62: "Sutpen is a representative of the Old South"; F. J. Hoffman, William Faulkner (New York 1961), S. 79: "...the only novel in which Faulkner reviewed the total cultural pattern of the South"; vgl. a. M. Backman, "Sutpen and the South", PMLA 80 (1965), S. 596ff.; P. Swiggart, The Art of Faulkner's Novels (Austin, Tex. 1962), spricht von "personal tragedy as well as social allegory" (s. S. 149).

9 Vgl. S. 154ff. d. Unters.

10 s. P. Tillich, Symbol und Wirklichkeit (Göttingen 1966).

11 Vgl.,S.31-48. 12 Ebd., S. 34.

13 Faulkner verwendet zwar nicht ausdrücklich die biblischen Mythologeme, aber sein Bild des "Falles von den Bergen" kann seinen "typologischen" Ursprung nicht verleugnen (Vgl. "Das typologische Denken", S. 119 dieser Untersuchung). In diesem Sinne kann man mit D. Kartiganer annehmen: "Sutpen's departure is clearly Biblical in its tone" ("The Role of Myth in AA, Mod. Fic. Stud. 9, 4 (1963/64), S. 357 - 369, s. S. 359). Eine inhaltliche biblisch-christliche Interpretation der zur Verdeutlichung psychischer Vorgänge verwendeten Bildlichkeit würde Faulkner mißverstehen, so etwa, wenn L. Björk davon spricht, daß Sutpen den "original covenant" gebrochen habe ("Ancient Myth and the Moral Framework of Faulkner's AA", American Literature 35, 2 (1963), S. 196ff., s. S. 203.

14 P. Tillich, Symbol, darin "Das Symbol des 'Falls'", S. 28ff.. Vgl.a.M.Bodkins,Archetypal Patterns in Poetry (Oxford 1934) unter Bezugnahme auf PARADISE LOST.

15 P.Tillich, Symbol,S.37. Vgl.a."Der amerikanische Adam"(S.106 d.Unters.).

16 Tillich,Symbol,S.29.

[17] Richtig kann man daher in diesem Sinne von der "social initiation Sutpen's" sprechen, wie es I. D. Lind in "The Design and Meaning of AA" in TDC, S. 279 - 3o4, s. S.298 tut.

[18] Vgl. dazu bei Cassirer I, wo als erste Stufe der Zeitvorstellungsentwicklung vor der Bildung "zeitlicher Aktionsarten" und dem reinen Relationsbegriff der Zeitstufen die Unterscheidung von "Jetzt" und "Nicht-Jetzt" gesetzt ist (s. S. 171).

[19] E. Cassirer, Symbolische Formen I, S. 152.

[2o] Vgl. "Der 'detaillierte' Anschauungsraum" (S. 58f. d. Unters.).

[21] E. Neumann, Ursprungsgeschichte, S. 278.

[22] Nach der Typologie des "Falles" ist diese Situation mit Tillich der Moment, "die Angst, sich zu verlieren durch Selbstverwirklichung, und die Angst, sich zu verlieren durch Nichtverwirklichung....Die Angst dieser Situation wird als Versuchung erlebt /"he would have to do something about it" 7. Der Mensch entscheidet sich für die Selbstverwirklichung und beendet damit den Zustand der träumenden Unschuld" (Tillich, Symbol, S. 37).

[23] Vgl. dazu J. G. Frazer, The Golden Bough (London/Toronto 1967, [1]1922) S. 9o5ff.: "The Ritual of Death and Resurrection"; M. Eliade, Heiliges und Profanes, S. 11off.: "Phänomenologie der Initiation"; A. Watts, Myth and Ritual in Christianity (London/New York 1954), S. 181ff.: "Baptism". Die Untersuchungen zeigen vor allem die jeweiligen Initiationsräumlichkeiten als Ausdruck des Unbewußten und dessen transpersonal weiblichen Charakter.

[24] Vgl. "Der 'vereinfachte' (mythisierte) Raum" (S. 61, bes.62).

[25] Vgl. "Die bestimmungsträchtigen Raumformen" (S.39 d.Unters.).

[26] Vgl. "Der naturalistische Milieuraum" (S. 59 d. Unters.).

[27] Vgl. "Der mythisierte schwarze "Lebens-Raum" (S. 215, bes. 216 d. Unters.).

[28] Vgl. "Die bestimmungsträchtigen Raumformen" (S. 39 d. Unters.).

[29] E. Spranger, Lebensformen, Kap. III, 5, "Das persönliche Ideal", S. 3oo, 3o1.

[3o] Ebd., S. 3o1.

[31] Die "Mannfrau" Drusilla in THE UNVANQUISHED ist nicht mehr "blind" im Sinne Sutpens bzw. der klassischen Tragödie. Sie nimmt die "Lebensverletzung" bewußt in Kauf für den idolisierten "Traum". Ihr Ideal geht bewußt "über Leichen". Es ist im wahrsten Sinne des Wortes "inhuman":

"'A dream is not a very safe thing to be near, Bayard. I know; I had one once. It's like a loaded pistol with a hair trigger: if it stays alive long enough, somebody is going to be hurt. But if it's a good dream, it's worth it. There are not many dreams in the world, but there are a lot of human lives. And one human life or a dozen -'
'Are not worth anything?'
'No. Not anything -...'" (THE UNVANQUISHED (London, Chatto and Windus, Penguin, 1965), S. 154).

32 Drusilla sieht den fundamentalen Widerspruch, und da sie dennoch auf dem Ideal rücksichtslos beharrt, wird ihr Verhalten zu tiefst unmoralisch im Sinne einer vitalistischen Ethik.

33 S. 178 spricht Shreve zweimal von "this Faustus".

34 Dieser gesetzlose "Zwischenbereich" - ein Topos der amerikanischen Geistesgeschichte - erscheint hier nicht als Darstellungsziel um seiner selbst willen wie bei Cooper (THE PRAIRIE), sondern als Stadium einer Geschichtskausalität.

35 Vgl. "Yoknapatawpha County-Jefferson-Courthouse" (S. 163ff., bes. S. 165 d.U.).

36 Vgl. dazu Faulkners Landkarte von Yoknapatawpha County in AA.

37 Vgl. S. 165 . d. Unters..

38 D. Lind spricht von "the Sutpen mansion", als "symbol of a social design" (s. D. Lind, "The Design and Meaning of AA", in TDC, S. 304).

39 Die Identität der Wertigkeit des kollektiven "Gerichtsgebäudes" und des individuellen "Herrenhauses" wird auch von Christadler gesehen: "Das Herrenhaus, Symbol privater, individueller Ordnung und Würde wird mit dem Kapitol, dem Symbol öffentlicher rechtlicher Ordnung und politischer Macht verbunden", s. Christadler, Natur und Geschichte, S. 80.

40 in "The Bear" wird das Haus eines anderen Geschichtsträgers, nämlich des alten McCaslin" als "concrete indication of his own vanity's boundless conceiving" bezeichnet (GDM, S. 200).

41 Vgl. "Aristokratisches Patriarchat" (S. 117, 118 d. Unters.).

42 Vgl. E. Neumann, Ursprungsgeschichte, S. 129f., 132f.. Der Farbe "Weiß" entspricht das transpersonal männliche Helligkeitsprinzip, dem das transpersonal weibliche Dunkle gegenübersteht. Vgl. ebd., S. 94f..

43 Vgl. das Gegenstück zur "guten Mutter", nämlich "Lilith" und ihren gelebten Raum bei Faulkner, nämlich das Gefängnis des "weißen" Kollektivraumes (s. "Cecilia Farmer April 16th 1861", S. 181ff., bes. S. 184f. d. Unters.).

44 Dieses Madonnenbild Faulkners ist dem christlichen Mythologem sehr ähnlich, prinzipiell sind beide identisch. Vgl. dazu A. W. Watts, Myth and Ritual in Christianity (London/ New York 1954), S. 107 - 114.

45 Die Gynokratie entspricht auch der archetypischen Urordnung:
Die Mutter ist früher als der Sohn. Die Weiblichkeit steht an der Spitze ... Das Weib ist das Gegebene, der Mann wird. Von Anfang ist die Erde, der mütterliche Grundstoff. Aus ihrem Mutterschoße geht alsdann die sichtbare Schöpfung hervor, und erst in ihr zeigt sich ein doppeltes getrenntes Geschlecht ... Weib und Mann erscheinen also nicht gleichzeitig, sind nicht gleichgeordnet ... Er gehört der sichtbaren, aber stets wechselnden Schöpfung an; er kommt nur in sterblicher Gestalt zum Dasein. Von Anfang an vorhanden, gegeben, unwandelbar ist nur das Weib; geworden und darum stetem Untergang verfallen der Mann. Auf dem Gebiete des physischen Lebens steht also das männliche Prinzip an zweiter Stelle, es ist dem weiblichen untergeordnet. Darin hat die Gynokratie ihr Vorbild und ihre Begründung. s. E. Neumann nach Bachofen, Ursprungsgeschichte, S. 49.

46 Ebd., S. 155.

47 Der Titel "Absalom, Absalom!", der das biblische Mythologem anspricht, verweist einerseits auf den im Sinne der patriarchalischen Konvention"gehorsamen Sohn" Absalom (Henry) tötet Amnon (Charles), seinen Bruder, für dessen Inzest an der Schwester Thamar (Judith), andererseits auf die Möglichkeit des Ungehorsams des Sohnes gegenüber dem Vater: Absalom will selbst König werden. Vgl. 2. Sam., 13 bzw. 15.

48 s. RFN, S. 200.

49 vgl. M. Christadler, Natur und Geschichte, "Die Erde - Das Gestirn des Lebens und der Dauer", S. 23ff..

50 Vgl. dazu M. Millgate, The Achievement of William Faulkner (London 1966), der feststellt, "...ABSALOM, ABSALOM! has Gothic elements in common with THE HOUSE OF THE SEVEN GABLES" (s. S. 162); I. D. Lind, "The Design and Meaning of AA", spricht von "Gothic mystery" als Spannungskriterium (s. S. 289); vgl. bes. E. Whan, "AA as Gothic Myth", in Perspective III (1950), S. 192 - 201); Elemente von "horror and mystery" untersucht D. L. Frazier, "Gothicism in SANCTUARY": The Black Pall and the Crap Table", Mod. Fic. Stud. II, 3 (1956), S. 114 - 124.

S. 259 - 305:

1 Vgl. "Strukturelle und formale Aspekte des Raumes im Einzelwerk", (S. 63 d. Unters.).

2 Vgl. "Tast-, Hör-Geruchsraum" zu "Der Anschauungsraum" (S. 37 d. U.).

3 Gwynn/Blotner, Faulkner in the University, S. 253.

4 Rosa Coldfield gehört damit in die Kategorie der weiblichen "Gespenster" unter den dargestellten Frauen Faulkners, die das "Geist"-prinzip verkörpern gegenüber den 'erdmütterlichen" Typen (Vgl. D. M. Miller, "Faulkner's Women", Mod. Fic. Stud. 13, 1, spec. numb. (1967), S. 3 - 17).

5 Vgl. die Formen "gelebter Zeit"(S.27ff. d.Unters.,bes. S.29).

6 So U. Brumm in "Geschichte als Geschehen und Erfahrung. Eine Analyse von W. Faulkners AA", in Arch. f. d. Stud. d. neueren Spr. 2o4 (1968), S. 26ff., s. S. 32.

7 In einer der berühmtesten Kurzgeschichten Faulkners, in "A Rose for Emily" wird das Motiv des im Haus der Braut versteckten toten Geliebten zu einer makabren Schauergroteske überzeichnet.

8 s. S. 42 d. Unters..

9 Vgl. A. Diemer u. I. Frenzel hrss., Philosophie (Frankfurt a.M.), (Frankfurt a. M. 1967), S. 251: "Sie / die Philosophie 7 ist vielmehr etwas Spätgeborenes und entspringt immer erst der Rückbesinnung und Reflexion, wozu es immer wieder des Anstoßes und Anlasses bedarf ... Ist sie also immer eine mehr oder minder 'unnatürliche' Erscheinung gegenüber dem unreflektierten natürlichen Leben, so erwachsen doch ihre Fragen...aus eben diesem Boden".

1o U. Brumm spricht richtigerweise von AA als "geschichtsphilosophischem" Roman"; s. "Geschichte als Geschehen", S. 28.

11 nach "Fahrenheit".

12 Quentin ist daher der in allen seinen Lebensbereichen dargestellte typische "geistige Erbe" einer Geschichtsepoche, ebenso wie Sutpen als ein "geistiger" Vater dargestellt ist. O. Vickery unterstreicht daher mit Recht Quentins universale Repräsentanz: "Quentin...represents all those who are dedicated to serving the past, to preserving and perpetuating in their own lives those myths and rituals enshrined by their tradition ...." (s. Vickery, The Novels, S. 163).

13 Vgl. J.-P.Sartre, "Time in Faulkner", in RWPF, S. 87 - 93.

14 Vgl. "Der 'erzählte Raum' als Strukturelement" (S. 63ff., bes. S. 64 f. Unters.).

15 Vgl. Ebd., S. 64/65.

16 Unterstreichungen meine.

17 Dies zielt auf das, was in der Sekundärliteratur bereits als "memory-narrative" bekannt ist (Vgl. "Die morphologischen Faulknerinterpretationen", S. 19ff. d. U.).

18 U. Brumm, "Geschichte als Geschehen", S. 45.

19 vgl. J. Hagan, "Fact and Fancy in AA", College English 24, (1962), S. 215 - 218.

20 Quentin und Shreve verlassen daher nie den Anspruch ihrer Wissenschaftlichkeit. Freilich ist die spekulativ imaginative Vernunft zweifellos auch eine Bedingung der Möglichkeit von Dichtung. Dennoch werden Quentin und Shreve nicht, wie U. Brumm behauptet, zu Dichtern, "die den Rohstoff der Geschichte in Dichtung, d. h. höhere Wahrheit verwandeln." (s. Geschichte als Geschehen, S. 47). Dichtung, bzw. Kunst überhaupt ist die im Dichtungsakt hergestellte Einheit von unbewußter Vitalität und bewußter Geistigkeit. Quentins Spekulation trennt beides, wie sich im folgenden Kapitel zeigen wird; der spezifisch künstlerische Schöpfungsakt wird nicht geleistet. Freilich wird dieser zum Unterschied zu Quentin von dem übergreifenden Bewußtsein, von Faulkner, geleistet.

21 Vgl. M. Eliade, Kosmos und Geschichte, III. 'Unglück' und 'Geschichte'", S. 80-113.

22 Vgl. "Der 'detaillierte' Anschauungsraum" (bes. S. 59 d. Unters.).

23 So stellt schon M. Summers, The Gothic Quest. A History of the Gothic Novel (New York 1964, ²1938) fest: "The ruin played a great part in Gothic atmosphere and Gothic feeling" (S. 404);

24 I. Malin, New American Gothic (Carbondale ²1964), zählt "the haunted castle" zu den drei Images des "Gothic" seit Horace Walpole, nämlich "the haunted castle, the voyage into the forest, and the reflection" (S. 79).

25 Benutzter Text: THE SOUND AND THE FURY /SAF/ (New York, Random House, Vintage, 1956). Die Seitenzahlen in (...) hinter den Zitaten beziehen sich auf diese Ausgabe.

26 C. Collins, "The Interior Monologues of SAF", English Institute Essays (1952), S. 29 - 56, setzt die drei Bewußtseinsperspektiven mit den Freudschen Schichten des psychischen Apparates gleich, indem er mit Benjy das unbewußte "Es", mit Quentin das selbstbewußte "Ich" und mit Jason das vorbewußte bestimmende "Über-Ich" in Beziehung bringt.

27 Der Brief des Vaters Quentins, der in AA die nächtliche Diskussion auslöst, ist datiert mit "Jefferson Jan 10 1910" (s. AA, S. 173).

28 s. Gwynn/Blotner, Faulkner in the University, S. 84.

29 Das interdependente nicht widersprüchliche Zusammenwirken von Assoziation und Denken bestätigt die modernere Assoziationstheorie, etwa H. Ebbinghaus, Über das Gedächtnis. Untersuchungen zur experimentellen Psychologie (Leipzig 1885); J. Deese, The Structure of Associations in Language and Thought (Baltimore 1965); Meili/Rohracher: Lehrbuch der experimentellen Psychologie (21968).

30 "Wiederholung" und "Ähnlichkeit" werden in oben genannten Untersuchungen immer wieder als Assoziationskriterien genannt. Die Verbindung durch "räumliche Wahrnehmungsbilder" als allg. Kriterium wird vor allem von Ebbinghaus betont.

31 Nach welchen Kriterien sich ein Bewußtseinskomplex selbst "assoziativ" konstituiert, kann hier nicht erörtert werden, obwohl es gerade bei der Komplexität eines Bewußtseins wie das des Quentin eine eigene Untersuchung wert wäre, etwa nach dem Vorbild von E. Armstrong, Shakespeare's Imagination (Lincoln 1963). Solche Arbeiten sind allerdings überhaupt deshalb noch problematisch - auch Armstrong ist sich dessen bewußt - weil die ontologischen Voraussetzungen in neurophysiologischer, psychologischer und auch sprachphilosophischer Hinsicht zu diesem Problem noch nicht ausdiskutiert sind. Wenn man allerdings davon ausgeht, daß der Roman ein "fixierter" Niederschlag von gelebten komplexeren Bewußtseinsvorgängen ist - zumindest des dichterischen -, dann wäre gerade ein Roman der Komplexität von SAF für eine allgemeine Ontologie des Phänomens "Assoziation" die gegebene - weil sprachlich fixierte - Experimentalbasis überhaupt.

32 Die Unterscheidung von J. Hagopian,"Nihilism in Faulkner's SAF", MFS 13, 1 (1961) spec. number, s. Fußnote S. 33.

33 Vgl. "Entzeitlichung entspricht Enträumlichung" (S. 25ff.d.U.).

34 so Spranger, Lebensformen, S. 204 über eine Form des "religiösen Menschen" (s.ebd.,S.203ff.), dessen "religiöse Einstellung"darin besteht, daß "das höchste Werterlebnis aus der Ablehnung eines der Seele sich aufdrängenden angeblichen höchsten Wertes quillt. Wenn dem höchsten Wert des Erlebniszusammenhanges /nämlich dem "Leben" in Gadaje7die innere Zustimmung versagt wird, so liegt eine Pathologie des Wertlebens vor..."(S.238).

35 s. "Der 'erzählte Raum' als dargestellter 'gelebter Raum'" (S. 32ff. d. Unters.).

36 Vgl. W. F. Haug, Jean-Paul Sartre und die Konstruktion des Absurden (Frankfurt a.M. 1966), eine Untersuchung, die in Teil I, S. 13 - 78 eine allgemeine "Phänomenologie und Kritik des 'Absurden'" gibt, s. S. 18.

37 Ebd., S. 29. 38 Ebd., S. 29. 39 Ebd., S. 76; D. D. Galloway. The Absurd Hero in American Fiction - Updike, Styron, Bellow,

Salinger, (Austin/London 1966) stellt fest: "The absurd hero is by definition a rebel because he refuses to avoid either of the two components on which absurdity depends: intention, which is his desire for unity; and reality, which is constituted by the meaninglessness of life" (S. 18). Camus selbst allerdings ästhetisiert diese "Revolte" zur eigentlichen Daseinslust. Er sagt im "Mythos von Sisyphos": "Diese Auflehnung gibt dem Leben seinen Wert ... Für einen Menschen ohne Scheuklappen gibt es kein schöneres Schauspiel als die Intelligenz im Kampf mit einer ihr überlegenen Wirklichkeit" (s. Der Mythos von Sisyphos. Ein Versuch über das Absurde, übers. a. d. Franz. von H. G. Brenner u. W. Rasch (Düsseldorf 1956), S. 5o).

40 Keine Interpretation von SAF geht am Problem der Zeit vorbei, insoweit als sie in der Problematik der Opposition von gelebter und mechanischer bzw. "real" und "unreal", horologischer und chronometrischer, "temps vécû", "temps réelle" und "temps perdu", "life time" und "watch or clook time", inhomogener und homogener, subjektiver und objektiver Zeit gesehen wird. Alle mir bekannten Untersuchungen aber übersehen dabei, daß ein Denken in objektiver Zeit ebenso ein Phänomen "gelebter" Raum-Zeit-Wirklichkeit ist. Denn dieser Tatsache wird die Faulkner'sche Darstellungsweise gerecht. (Vgl. "J.P. Sartre und die existentialistischen Faulkner-interpretationen" (S. 13ff. d. U.)).

41 Campbell/Foster, William Faulkner, verweist besonders auf die Sexualsymbolik von "moon" und "honeysuckle" im Sinne Freuds (s. S. 42ff.: "Dream as Symbolic Act").

42 Die Annahme der "Priorität" der Zeit vor dem Raum wurde auch für die Literaturwissenschaft verbindlich. Die Konsequenzen der "Verzeitlichung" des literarischen Werkes ist S.12-25 dieser Untersuchung diskutiert.

43 Die Verwendung der Uhr als Bild der Vergänglichkeit ist nach G. R. Hocke, Die Welt als Labyrinth, Manier und Manie in der europäischen Kunst (Hamburg 1957), ein typisch "manieristischer Kunstgriff" (S. 79) in der Malerei wie Dichtkunst seit der Erfindung durch Peter Henlein im 16. Jahrhundert: "Für die bildende Kunst, selbst einer solchen surrealen Art, ist es, ihrer Raumbezogenheit wegen, schwierig, einen Zeit-Illusionismus darzustellen ... Daher die Bedeutung der Uhr, die als kunstvolleres und komplizierteres Gebilde ja in der manieristischen Zeit der Spätrenaissance geschaffen wurde. Die manieristische Zeitproblematik finden wir daher in der kunstvollen Uhren-Herstellung, in den Uhren-Darstellungen und in der manieristischen Literatur, die damals genau so besessen von der 'Zeit' war wie die heutige.... Wie das Fünfeck das Zeichen der Pythagoreer ist oder der Stirnfleck das Zeichen der Buddhisten, so die Uhr das Zeichen, die 'Kennmarke' der Manieristen." (S. 81). Beispiele von Athanasius Kircher bis zu Dali und Chagall bzw. von Giacomo Lubrano bis Benn und Dylan Thomas folgen.

44 s. W. F. Haug: "Das 'Absurde' ist eine Methode" (Konstruktion, S. 17).

45 Vgl. "Der 'surrealistische' Vorstellungsraum" (S. 6of. d. Unters.).

46 zit. nach Haug, Konstruktion,S.17.

47 Ebd. S.33.

48 Vgl. "halluzinatorischer Raum" (S. 38 d. Unters.).

49 Es handelt sich dabei um einen "psychischen Regress" im Sinne eines "psychischen Primitivismus" (Lovejoy). Das Phänomen ist in den primitivistischen Zug des Bewußtseins Faulkners überhaupt einzuordnen.

50 Der aus dem Bewußtsein des übergreifenden Erzählers "surrealistisch" gestaltete "irreale" Raum Quentins ist die ästhetisch - formale Einheit von Reflexion und Sehnsucht im Traumbild. Dies entspricht dem surrealistischen Programm: A. Breton fordert in seinem berühmt gewordenen "Manifeste du surrealisme" (1924) die "schlafenden Logiker und Philosophen" und nennt die Einheit von "Traum und Realität ... eine Art von absoluter Realität, von Surrealität, wenn man so sagen kann." ("Manifest des Surrealismus", deutsch abgedruckt in M. Nadeau, Geschichte des Surrealismus, übers. a. d. Fr. von K. H. Laier (Reinbek bei Hamburg 1965), S. 22o - 232, s. S. 227, 228.

51 "The train" erscheint im Werk Faulkners immer als gegenständliches Korrelat der Überbrückung von konkreten gegenwärtigen und gedachten oder ersehnten Räumen anderer Zeitstufen. Vgl. die "gelebte" Rolle, die der Zug für den jungen Sartoris in THE UNVANQUISHED spielt; vgl. bes. dort das Kapitel, das mit "Raid" überschrieben ist. Vgl. a. die Erlebnisse, die der junge Bundren, Vardaman, in AILD mit dem Zug verbindet.

52 Vgl. der "unendliche Raum" zu "Der 'gelebte Raum' ist der 'konkrete Umweltraum'" (S. 35 d. Unters.).

53 W. F. Haug, Konstruktion, S. 36.

54 Ebd., S. 86 heißt es im Zusammenhang mit dem "Absurden": "Idiosynkrasie /"Bedeutungszwang" 7 zwängt ein vielfach vermitteltes Historisches als Resultat in scheinbare Einfachheit zusammen."

55 Ebd., S. 87.

56 Hier ist auch der Zusammenhang zwischen 'Manier und Manie" (s. Hocke, Labyrinth, Manier und Manie in der europäischen Kunst") zu sehen, nämlich die Suche des Geistes, die Welt als das "Verborgene", das "'Verborgene' in einer 'emblematischen', in der 'Idee' meist deformierten' Natur zur Wirkung zu bringen." (ebd., S. 226) Darin ist die "manieristische Ausdrucksgebärde" eine Konstante: "Konfrontiert man nun den 'Manierismus' von damals mit dem zeitgenössischen, so wird demgemäß eine Konstante des europäischen Geistes /und wie man sieht nicht nur des europäischen Geistes/ sichtbar, auch in Rebellion oder Weltflucht, in Weltanklage und Weltangst, in Deformation, Konstruktion, in Expressionismus, Surrealismus und Abstraktion." (226).

57 Dieses Ziel nennt Gottfried Benn für die Dichtung und für das ihr innewohnende Bewußtsein ebenso wie für das Bewußtsein des Menschen überhaupt in "Probleme der Lyrik", in Ges. Werke 4 (Wiesbaden 1968), s. S. 1o9o.

58 Vgl. "Der Verstellungsraum als imagistisches Bildergefüge" (S. 59 d. Unters.).

59 In diesem Sinne kann mit L. Bowling von "shadow" als "the keyword or metaphor in Quentin's section" gesprochen werden (s. drs. "Faulkner: The Theme of Pride in SAF", in Mod. Fic. St. 11, 2 (1965), S. 133.
Im Vergleich mit Sartre stellt J. K. Simon, "Faulkner and Sartre: Metamorphosis and the Obcene", Comparative Literature (1963), S. 216 - 225, fest: "The experience of dissolution characerizing Sartre's world and Faulkner's is almost always imagined as a drowning" (S. 223)....this seemingly gratuitous metamorphosis of the entire universe into a preconceptual, prehistoric time, with the dangers and violence of infinite possibility, has made critics cry out that the perspective is pathological." (223/224). Freilich ist nur Quentins Perspektive pathologisch, nicht die des übergreifenden Bewußtseins.

60 "Papier" und "Mauer" oder die "papierne Mauer" "wuchern" nach Haug in der Sprache Saint-Exupérys, Frischs, Camus', Sartres und Ernst Jüngers. Das Bild dient als "Symbol" "für den Widersinn" und die "Unlust". "Papierne Wände /heißen bei Jünger/... soviel wie bornierter Rationalismus, Wände erscheinen als schimpfliche Metapher für Trug, wie der Schwache ihn braucht, papieren für intellektuell." (S. 58) für Berdjajew ist die Mauer das Bild, hinter dem "das Nicht-Sein, die Leere und das Nichts sind." (zit. n. Haug, S. 59). "Erscheinen Mauern bei Camus als Metapher für die disparate Getrenntheit von Subjekt und Objekt, so symbolisieren sie bei Sartre zumeist Objektivität schlechthin." (Haug, S. 64). Die Bedeutungen des Mauersymbols lassen sich alle auf das "Mauerbild" bei Faulkner anwenden, sie stehen zueinander in einem ontologischen Zusammenhang.

61 Vgl. L. Binswanger, "Psychopathologie", wo die Verwandtschaft zwischen "halluzinatorischem" und "mythischem" Raum in "einer Art dämonischer Beseelung 'des Raums'" gesehen wird (S. 634).

62 S. Freud, Abriß der Psychoanalyse, S. 57.

63 Neumann, Ursprungsgeschichte, S. 86.

64 C. G. Jung, Bewußtes und Unbewußtes, S. 27f..

65 M. Eliade beleuchtet in Heiliges und Profanes den "Initiations- und Todessymbolismus von Brücke und Tor" (S. 1o7) im Rahmen der "Strukturentsprechung zwischen den verschiedenen Arten des Übergangs, von der Finsternis zum Licht (Sonne), von der Präexistenz eines Geschlechts zu einer Manifestation (mythischer Ahne), vom Leben zum Tode und zur neuen Existenz post mortem (Seele)". M. Backman, "Faulkner's Sick Heroes: Bayard Sartoris and Quentin Compson," Mod. Fic. Stud. II, 3 (1956), S. 95 - 1o8, spricht von der Brücke als "crossing from life to death, his final retreat to the waters of the womb" (S. 1o5f.).

66 C. G. Jung, Bewußtes und Unbewußtes, S. 34.

67 Neumann, Ursprungsgeschichte, S. 67, Fußnote.

68 C. G. Jung, Welt der Psyche (München o.J.) darin "Beiträge zur Symbolik des Selbst, II, Der Schatten", S. 71ff., s.S.72.

69 Neumann, Ursprungsgeschichte, S. 132.

7o Daraus erklärt sich die Möglichkeit der Interpretation von "Sonne" und "Vogel" als dem unbewußten Komplex, also auch dem Leben und der Erfahrungswelt zugehörigen Motiven (s. L. Bowling, "Faulkner: "The Theme of Pride in SAF", Mod. Fic. Stud. II, 2 (1965), S. 134ff.).

71 Watts, Myth and Ritual, S. 112.

72 Vgl. dazu M. Eliade, Heiliges und Profanes, S. 93;er zeigt,wie sich gerade aus den Sonnenmythologien und -theologien in epochalen Spätzeiten "rationalistische Philosophie" entwickelt.

73 Watts, Myth and Ritual, S. 43.

74 Dies wieder eine Form des Archetyps "Durchgang durch die enge Pforte" (s. M. Eliade, Heiliges und Profanes, S. 1o5). Vgl. a. die Freudianische Interpretation des Bildes "door" bei Campbell/Foster, William Faulkner, S. 59f.

S. 306 - 321

1 Vgl. "Der'Yankeeismus' im Süden"(S.121ff. d. Unters.)

2 Vgl. M.Weber,"Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus", in Ges.Aufsätze zur Religionssoziologie,3.Bde (Tübingen 21922-23); R.H. Tawney, Religion and the Rise of Capitalism 1922 (London 1926).

3 s.F.Hoffman, William Faulkner, S.86. 4 So F.Sorenger,Lebensformen, vom sog. "ökonomischen Menschen",S.127. 5 Ebd.,S.127.

6 W.Faulkner, THE MANSION (New York 1965),S.145. 7 Ebd.,S.143.

8 W.B. Stein hat in seinem "Faulkner's Devil",Mod. Lang.Notes 76,8(1961),S.732 auf "the recurrent metallic imagery" als "another correlative" "of the deprived mechanization of all values" durch Ab Snopes hingewiesen.

9 Benutzter Text: THE HAMLET, (London, Chatto and Windus, 1965). Die Seitenzahlen in (...) hinter den Zitaten beziehen sich auf diesen Text.

10 H. Straumann bespricht in seinem William Faulkner (Frankf. a. Main/Bonn 1968) die "Snopes-Trilogie" unter dem thematischen Gesichtspunkt "Eigentum" (s. S. 236ff.).

11 In diesem Sinne kann man mit C. Brooks von "distancing device" sprechen s. drs. "William Faulkner" (New Haven 1963), S. 168.

12 C. Brooks spricht von Flem als "the perfect incarnation of all that Linda has been taught to hate in the system of finance -capitalism" (s. W. Faulkner, S. 227).

13 Benutzter Text: THE TOWN (New York, Random House, 1957) Die Seitenzahlen in (...) hinter den Zitaten beziehen sich auf diese Ausgabe.

14 Der Aspekt des "Grotesken" in der Trilogie wird besonders von W. Beck in Man in Motion (Madison 1961) betont.

15 Benutzter Text: THE MANSION (New York, Random House, Vintage, 1965). Seitenzahl der Zitate aus diesem Text.

S. 322 - 360 :

1 Benutzter Text: LIGHT IN AUGUST /LIA/ (New York, The Modern Library, 1959). Die Seitenzahlen in (...) hinter den Zitaten beziehen sich auf diese Ausgabe.

2 Der Begriff "oszillatorisch" soll sowohl die Daseinsstruktur des gelebten Daseinsraumes Joes als auch die erzähltechnischen Darstellungsprinzipien umfassen, die in der Sekundärliteratur unter den inhaltlichen Aspekten von "dialectic of life and anti-life" (Kazin in RPWF, S. 15o), "light-dark opposition that is in the blood of us all" (Longley, in RPWF, S. 171) bzw. den formalen Aspekten von "The Technique of Opposition" (Malin, William Faulkner, S. 53ff.) oder der Spiegelung" (vgl. Vickery, Novels, S. 66ff.: "The Shadow and the Mirror") genannt sind.

3 Ihr Daseinsraum wird später als"vital-weiblicher Daseinsraum"besprochen (vgl. S. 412ff., auch S.418ff.d.U.).

[4] P. Swiggart, The Art of Faulkner's Novels (Austin 1962): "Joe is drawn toward his alter-ego..." (S. 138).

[5] Vgl. "Räumlichkeit des heldischen Todes" (S. 254f. d. Unters.).

[6] Vgl. "Der mythisierte schwarze 'Lebens-Raum'" (S. 215ff. d. Unters.).

[7] In diesem Sinne ist der Satz "the city could destroy as well as nourish" auch auf Faulkner zu übertragen. Lewis, American Adam, s. S. 113/114, meint damit Hawthorne's SCARLET LETTER.

[8] Die mitweltliche Entfremdung bzw. Einsamkeit ist als "isolation" (Howe, W. Faulkner, S. 148, Tuck, Crowell's Handbook, S. 55) bzw. als "alienation from community" (Brooks W. F., S. 62) in der Sekundärliteratur genannt.

[9] Straumann diskutiert LIA unter dem Aspekt "Sich selber fremd" (s. Faulkner, S. 145); D. Tuck, Crowell's Handbook, verwendet das Wort "self-exiled" (S. 5o).

[10] J. L. Longley Jr. spricht von Joes Dasein als "a failure to achieve self-knowledge" und "a failure of self-definition" (drs., "Joe Christmas: The Hero in the Modern World", in RPWF, S. 163 - 174, s. S. 165).

[11] Daraus ist zu erklären, daß die einen Interpreten von einem rigorosen Determinismus sprechen (z. B. A. Kazin, "The Stillness of LIA", in RPWF, S. 147 - 162, gesteht Christmas "no free will of his own" zu (S. 151), während andere Joe "totale Freiheit" zumuten (z.B. J. L. Longley, "Joe Christmas", in RPWF, S. 166: "... the individual is totally free,... with total freedom comes total responsibility." (S. 166)). R. D. Jacobs kommt der unentschiedenen Struktur am nächsten, indem er Joe im "conflict between free will and fate tragically isolated from humanity" sieht (drs. "Faulkner's Tragedy of Isolation", in Southern Renascence, S. 19o).

[12] Vgl. "Metaphorisierung durch 'erzähltes' Bewußtsein, Erzähler und 'erzählendes' Bewußtsein" (S. 56 d. Unters.).

[13] A. Kazin nennt Christmas "the most solitary character in American fiction, the most extreme phase conceivable of American loneliness," (drs., Contemporaries (Boston/Toronto 1969), S. 136).

[14] Vgl. zum Ritualmotiv in LIA: R. M. Slabey, "Myth and Ritual in LIA", Texas Studies II (196o), S. 328 - 349.

[15] Vgl. Lewis, American Adam, S. 115.

[16] Vgl. "Dialektik zwischen naturalistischer und "direkt setzender" Darstellung des Raumes", (S. 331 f. d. Unters.).

[17] O. Vickery spricht von "public myth": "...the connection between 'Negro' and 'murder' is part of the public myth."

(s. Novels, S. 72). In der Tat wird mythisches Identitätsdenken - dem Faulkner selbst verhaftet ist - ein Formprinzip kollektiver Ideologie, die, verbunden mit Aggression, "lebensgefährlich" ist. Die Gefährlichkeit liegt dabei nicht etwa in der "Falschheit" der Identifikationen. Diese ergeben sich vielmehr konsequent richtig aus den geistigen ideologischen Prämissen, auf deren Grundlage sich ein Kollektiv zusammenfindet. Der Mythos erschafft sich dann wie von selbst. Vgl. dazu zur politischen bzw. alltäglichen Mythenbildung in der Gesellschaft auf der Basis mythischen Identitätsdenkens: K. Burke, Die Rhetorik in Hitlers 'Mein Kampf' und andere Essays zur Strategie der Überredung (Frankf. a. M. 1957), bzw. R. Barthes, Mythen des Alltags (Frankf. a. M. 1964).

18 Vgl. "Der Vorstellungsraum als assoziatives 'Gedächtniskaleidoskop'" (S. 59 d. Unters.).

19 O. Vickery deutet die Identifikationsketten des "public myth" an: "Collectively, Jefferson is Southern, White, and Elect, qualities which have meaning only with a context which recognizes something or someone as Northern or Black or Damned" (s. Novels, S. 67).

20 Vgl. dazu die "Küchenszenen" in LIA, S. 15ff. wo Lena Grove Mrs. Armstid begegnet oder in AILD, S. 57, wo Dewy Dell den Fisch vorbereitet bzw. die Mutterrolle der Addie übernommen hat, in SANC, wo Horace Benbow und Temple Drake bzw. Gowan Stevens Ruby Lamar begegnen, und zwar in der Küche des verfallenen Frenchman's Bend, wo sie für Whiskeyschmuggler kocht und wo in einer Schachtel neben dem Küchenherd ihr Baby schläft. Für Gowan und Temple wird die Küche vorübergehend zum lebenserhaltenden "sanctuary".

21 E. Neumann, Ursprungsgeschichte, S. 26.

22 Vgl. "Der entindividualisierte Massenraum" (S. 196 ff. d. Unters.).

23 R. P. Warren in RPWF nennt Grimm "a type not too unlike a certain kind of fascist bully-boy" (s. S. 6).
W. L. Miner, World of W. F., stellt fest: "The poverty-striken, uneducated masses of this country produce the violence of fascist-minded leaders, well illustrated by the carreer of Percy Grimm in LIGHT IN AUGUST. Grimm is a kind or prototype of native American fascism with all its chauvinism, perversions, and sadism." (s. S. 83).

24 R. Chase verweist im Zusammenhang mit Christmas auf den "Gefängnis"-Charakter des "curve image" (s. "The Stone and the Crucifixion: Faulkner's LIA", in Critiques and Essays on Modern Fiction (New York 1952), S. 19off..

25 R. Pearce sieht LIA bzw. Christmas unter dem Aspekt des Tragisch-Komischen von "Faulkner's One Ring Circus" (gln. Titel, in Wisc. Stud. 7, 3 1966, 27off.). Allerdings scheint mir die Interpretation von LIA als "comic, caricature and farce" den Grundton gerade von LIA nicht zu treffen.

S. 361 - 410:

[1] Vgl. "Die 'funktionalen' Raumformen und ihre Problematisierung" (S. 36ff. d. Unters.).

[2] Vgl. "Der Stimmungsraum" (S. 38f. d. Unters.).

[3] Vgl. "Die philosophischen Voraussetzungen der literaturwissenschaftlichen Zeit-Raum-Behandlung" (S. 10f. d. Unters.).

[4] E. Spranger, Lebensformen, S. 165.

[5] Ebd., S. 173.

[6] Benutzter Text: AS I LAY DYING /AILD 7 (New York, Random House, Vintage, 1957). Die Seitenzahlen in (...) hinter den Zitaten beziehen sich auf diese Ausgabe.

[7] Vgl. AA, S. 233.

[8] Vgl. H. Weinrich, Tempus. Besprochene und erzählte Welt (Stuttgart 1964), eine strukturalistische Untersuchung des "Tempussystems der Sprache" (s. S. 26) stellt fest, "daß das Präsens überhaupt nichts mit Zeit zu tun hat." "Präsens ist ein Tempus, ist das Haupttempus der besprochenen Welt und bezeichnet daher eine bestimmte Sprechhaltung" (S. 51f.).

[9] Vgl. "'Kommunikative' Räumlichkeiten" (S. 42 d. Unters.).

[10] Das Sprachproblem als ein thematischer Aspekt von LIA wird u. a. angesprochen bei Vickery, Novels, S. 53f., o. ds. "The Dimension of Consiousness: AILD", in TDC, S. 232 - 247, s. S. 239, o. bei R. W. Franklin, "Narrative Management in AILD", MFS 13, 1 (1967), spec. numb., 57ff., s. S. 58.

[11] Dies bestätigt uns L. Binswanger, Grundformen, S. 195: "Die eigentliche Sprache der Liebe ist ... weder 'weltgeschichtliches' Ereignis, noch 'absolut geschichtliche' Schöpfung, sondern ungeschichtliches Schweignis."

[12] Hinter Addies Meinung steht Faulkner selbst. Vgl. dazu E. Larsens Untersuchung, "The Barrier of Language: The Irony of Language in Faulkner", MFS 13, 1 (1967), S. 19ff., in der das von Faulkner immer wieder betonte Sprachproblem -" Faulkner, in words, expressed the idea again and again that words or language is inadequate for expression of truth" - als Problem der erzählerisch-dichterischen Aussage überhaupt gesehen wird. Die Notwendigkeit der sprachlichen Vermittlung von eben dem, was gesagt werden will, und das Bewußtsein des sprachlichen Ungenügens führen bei Faulkner zu eigenwilligen Sprachverformungen und -schöpfungen. Vgl. dazu die "Wortuntersuchung" F. Leavers in seinem Aufsatz: "Faulkner. The Word as Principle and Power", in TDC, S. 199 - 209.

[13] Vgl. Vickery, Novels, S. 53, wo die Diskrepanz zwischen "felt reality" und "form of speech" gesehen wird.

[14] Dieses Bild wiederholt den mythologischen Archetyp. Bei Watts, Myth and Ritual, heißt es: "it /life/ 'moves' through the Void like a bird or dancing spark which leaves nothing behind...This abyss in which nothing leaves any stain is the Virgin, the immaculate Womb wherein Creation comes to birth, and which after birth, remains 'ever Virgin' and spotless ..." (S. 112).

[15] O. Vickery, "Dimension of Consiousness", in TDC, S. 235, spricht von der Reise als einer "travesty of the ritual of interment". Eine "macabre parody of a conventional funeral" (s. Campbell/Foster, S. 97) findet sich auch in SANC (vgl. Kap. 25, die Nachtclubszene mit dem toten Red).

[16] L. L. King, "Requiem für W. Faulkners Heimatstadt", Monat 256 (1970), S. 83 - 89, erwähnt bei der Beschreibung der Bibliothek Faulkners "eine holzgeschnitzte Figur des Don Quichotte, die er sehr geliebt hat..." (S. 86) In Jewel wird diese Figur literarische Gestalt Faulknerscher Prägung.

[17] Insofern als der Daseinsraum der Familie der Bundrens die Grundformen menschlicher und zugleich der Faulknerschen Welt enthält, kann man von AILD als "Mikrokosmos" im Verhältnis zur Welt der Yoknapatawpha-Romane und der universalen Welt sprechen (vgl. dazu a. R. Sutherland, "AILD: A Faulkner Microcosm", Queen's Quarterly LXXIII, 4 (1966), S. 541 - 549).

[18] Das Komische bei Faulkner hat Beck treffend so charakterisiert: "With Faulkner the comic is not a relaxing interlude to make way for renewed tensing in pity and terror; it is rather the lighter side of the grotesque, almost a picturesqueness of the absurd, with humor the regulative medium of both judgement and compassion" (s. Man in Motion, S. 199).

[19] s. gln. Titel des Aufs. von W. Rossky, "AILD. The Insane World", in Tex. Stud. IV (1962), S. 87 - 95.

20 Spätestens hier zeigt sich, daß "avantgardistische Deformationskunst" selbst nicht antihumanistisch und nihilistisch ist, die die "Dialektik zwischen dem Schrecklichen und dem Normalen zerstört, das Schreckliche des Normalen auf Kosten des Normalen des Schrecklichen übersteigert" (s. L. Kofler, Zur Theorie der modernen Literatur. Der Avantgardismus in soziologischer Sicht (Neuwied/Rh. u. Berlin-Spandau 1962), S. 57), vielmehr gerade die Funktion wahrnimmt, das Schreckliche des Normalen (hier das alltägliche Verhalten der Familie) mit dem Normalen des Schrecklichen (Darls Wahnsinn) in ein Ursache-Wirkungsverhältnis zu stellen.

21 So E. Ströker, Philosophische Untersuchungen, über den "Aktionsraum" (S. 68).

22 Nach Heidsieck ist das "eine genaue und glänzende Beschreibung des grotesken Phänomens: Perversion des sittlichen Verhältnisses /nämlich des "Verhältnisses" des Sohnes der sterbenden Mutter gegenüber/ in einem konkreten Fall der Realität ..., das Furchtbar-Lächerliche in einem, die Wirkung von Grausen und Lachen" (s. Das Groteske, S. 79).

23 Denn Cash"entstellt sich selbst"als Mensch,und dies ist nach Heidsieck "der offensichtliche und unerträgliche Widerspruch"in der grotesken Situation. Das Lächerliche der Situation befreit nicht,"da es sich der restlosen Perversion menschlicher Freiheit gegenübersieht"(Groteske,S.18).

24 Neumann, Ursprungsgeschichte, erklärt mit diesem Zitat aus Barlachs "Der tote Tag" das psychologische Phänomen der heldischen "Muttertötung" (s. S. 138).

25 Vgl. ebd., S. 16o: "Das mythologische Ziel des Drachenkampfes ist fast immer die Jungfrau, die Gefangene oder allgemeiner der Schatz, die 'schwer zu erreichende Kostbarkeit'".

26 Vgl. ebd., S. 136: "Dem Helden tritt die festgehaltene Erdmutter des Unbewußten als zu überwindender Drache gegenüber."

27 Vgl. B. M. Cross, "Apocalypse and Comedy in AILD", Tex. Stud. III, (1961), S. 251 - 258.

28 Vgl. N. Frye , "Theory of Archetypal Meaning (1): Apocalyptic Imagery", in Anatomy of Criticism (Princeton, 1957), S. 141-146, bes. S. 145/146.

29 Vgl. M. Lüthi: So leben sie noch heute. Betrachtungen zum Volksmärchen (Göttingen 1969). Dort heißt es S. 33: "Im Märchen s u b l i m i e r t sich die Welt."

30 s. M. Lüthi, Es war einmal ... Vom Wesen des Volksmärchens (Göttingen 31968), S. 114.

31 Die bewußte Verwendung des Märchens und seiner Motive in der modernen Kunst und Lyrik ist ein Zeichen dieser Verträglichkeit. Die ästhetische Wirksamkeit von Gedicht und

Märchen ist daher eine ähnliche, wie M. Lüthi mit W. H. Auden behauptet: "Die Art des Genusses, den das Volksmärchen uns verschafft, scheint mir ähnlich dem zu sein, den Mallarmés Gedichte oder abstrakte Malereien uns verschaffen." (s. Es war einmal ..., S. 114).

32 Vgl. Neumann, Ursprungsgeschichte, S. 46: "Am deutlichsten ist diese Beziehung /Mutter-Kind/ in ihrer 'vormenschlichen' Symbolik, in der die Mutter das Wasser ist als Meer, See oder Strom, das Kind aber der von ihr umfaßte, in ihr enthaltene, in ihr schwimmende Fisch."

33 Benutzter Text: THE HAMLET /HAM/ (London, Chatto und Windus 1965). Die Seitenzahlen in (...) hinter den Zitaten beziehen sich auf diese Aufgabe.

34 Der innere Monolog des Benjy Compson in SAF zeigt vom mimetischen Standpunkt aus bereits eine ästhetische "Überarbeitung" der Sprache eines Schwachsinnigen. Benjy ist durchaus der Bildung sinnvoller, logischer Satzreihen fähig.

35 Der Begriff "idyll" fällt bei M. Backman, Faulkner: The Major Years (Indiana Univ. Press 1966), S. 156. B. erinnert an "Keatsian poetry" (S. 151). C. Brooks vor allem zieht einen Vergleich mit Wordsworths Naturpoesie, in der ja auch das Motiv des "Idioten" eine Rolle spielt. (s. W. Faulkner, S. 36). Vgl. a. "Die Pastoralidylle" (S. 116 d. Unters.).

36 s. Christadler, Natur und Geschichte, S. 184.

37 Vgl. "Der poetisch-lyrisch gestimmte" Raum (S. 58 d. Unters.).

38 "Joy" ist eines der romantischen Stimmungselemente schlechthin. Auch Brooks, W. Faulkner, weist darauf hin (s. S. 36).

39 Vgl. S. 224 ff., s. a. S. 229 d. Unters..

40 Bei Backman, Faulkner, heißt es: "The mood of the idiot's romance is pastoral ..." (s. S. 156).

41 Vgl. "Der Gartenmythos" (S. 103 ff. d. Unters.).

42 Vgl. dazu K. Zink, "Faulkner's Garden: Woman and the Immemorial Earth", Mod. Fic. Stud. 2 (1956), S. 139 - 149.

43 Vgl. Wörterbuch der Antike, hrsg. von Bux, Schöne, Lamer, Kroh, (Stuttgart ⁷1966), S. 174f..

44 Vgl. Watts, Myth and Ritual, S. 112: "The Void ... This abyss in which nothing leaves any stain is the Virgin, the immaculate Womb wherein Creation comes to birth..."

45 Vgl. dazu B. L. Whorf, Sprache, Denken, Wirklichkeit. Beiträge zur Metalinguistik und Sprachphilosophie (Reinbek bei Hamburg (1963)), darin unter "Über einige Beziehungen des gewohnheitsmäßigen Denkens und Verhaltens zur Sprache" (S. 74 - 101), ebenso Weinrich, Tempus, darin bes. "Andere Sprachen - andere Tempora?", S. 290 - 313.

[46] Unterstreichungen meine.

S. 411 - 438 :

[1] Vgl. den Faulknerschen Begriff "acceptance", den Christadler, Natur und Geschichte, S. 177ff., analysiert hat.

[2] J. Howe, William Faulkner, spricht richtig von der "whimsical affection for simple life" (s. S. 150) in bezug auf Lena Grove.

[3] Vgl. "Der 'schwarze', geschichtslose und 'passive' Gemeinschaftsraum - vom naturalistischen Objektrealismus zur mystischen Symbolisierung" (S.207 ff., bes. S.212 d. Unters.).

[4] Vgl. "Der Studienraum in Harvard als Lebensraum des reflexiven Daseins" (S. 265ff. d. Unters.).

[5] In diesem Sinne repräsentiert Byron Bunch in der Tat den "practising Christian", wie er von Waggoner, William Faulkner, S. 109, verstanden wird. Das "praktizierte Christentum" aber ist selbstauferlegte Attitüde.

[6] O. Vickery, Novels, spricht von Lenas "indifference to both moral or social categories..." (s. S. 80).

[7] Vgl. "Der kritisierte geist-männliche 'Sprachraum'" (S. 367ff. d. Unters.).

[8] Vgl. S. 249 d. Unters..

[9] S. Neumann, Ursprungsgeschichte, S. 49.

[10] E. Jaeckle, Phänomenologie des Raumes (Zürich 1959), bezeichnet dies als das "letzte Rätsel der Philosophie" (s. S. 11).

[11] Ebd., S. 9.

[12] J. Stein, "An Interview", S. 80. Unterstreichungen meine.

Benutzte Literatur

1. Primärwerke (mit Jahr der Erstveröffentlichung):

Faulkner, William, ABSALOM, ABSALOM! /auch AA/ (New York, Modern Library, 1951, 1936).
-, AS I LAY DYING /AILD/ (New York, Random House. Vintage, 1957, 1930).
-, BIG WOODS (New York, Random House, 1955).
-, Collected Stories (New York, Random House, 1950).
-, Essays, Speeches, and Public Letters, ed. by James B. Meriwether (London 1967).
-, A FABLE (New York, Random House, 1954).
-, GO DOWN, MOSES /GDM/ (London, Chatto and Windus, Penguin 1967, 1942).
-, THE HAMLET /HAM/ (London, Chatto and Windus, 1965, 1940).
-, INTRUDER IN THE DUST /IID/ (London, Chatto and Windus, Penguin, 1966, 1948).
-, KNIGHT'S GAMBIT (New York, New American Library, Signet, 1956, 1949).
-, LIGHT IN AUGUST /LIA/ (New York, Modern Library, 1959, 1932).
-, THE MANSION (New York, Random House, Vintage 1965, 1959).
-, MOSQUITOES (New York, Laurel, 1965, 1927).
-, NEW ORLEANS SKETCHES (Hokusaido 1953, ursprünglich erschienen 1925 in Zeitungen und Zeitschriften).
-, PYLON (London, Chatto and Windus, 1954, 1935).
-, THE REIVERS (New York, New American Library, Signet, 1969, 1962).
-, REQUIEM FOR A NUN /RFN/ (London, Chatto and Windus, Penguin, 1967, 1951).
-, SANCTUARY /SANC/ (London, Chatto and Windus, Penguin, 1965, 1931).
-, SARTORIS (New York, New American Library, Signet, 1964, 1929).
-, SOLDIER'S PAY (London, Chatto and Windus, Penguin, 1964, 1926).
-, THE SOUND AND THE FURY /SAF/ (New York, Random House, Vintage, 1956, 1929).
-, THE TOWN (New York, Random House, 1957)
-, THE UNVANQUISHED (London, Chatto and Windus, Penguin, 1965, 1938).
-, THE WILD PALMS (New York, Random House, 1939).

2. Sekundärwerke:

Adams, James Truslow, The Epic of America (Boston 1931).
Adams, Richard P., "Faulkner and the Myth of the South", Mississippi Quarterly 14 (1961), S. 131 - 137.
Aldridge, J. W. ed. Critiques and Essays on Modern Fiction 1920 - 1951 (New York 1952).
Alewyn, Richard, "Eine Landschaft Eichendorffs", in Interpretationen 4 (Frankfurt a.M./Hamburg 1966), S. 196 - 217.
Allemann, Beda, Zeit und Figur beim späten Rilke (Pfullingen 1961).
Allesch, G. J. von, Die Wahrnehmung des Raumes als psychologischer Vorgang (Leipzig 1941).

Anderson, Per Sveaas, Westward Is the Course of Empires. A Study in the Shaping of an American Idea: F. J. Turner's Frontier (Oslo 1956).
Armstrong, E., Shakespeare's Imagination (Lincolm 1963).
Auerbach, Erich, Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur (Bern 51971).
-, Typologische Motive in der mittelalterlichen Literatur (Krefeld 1953).
Bachelard, Gaston, Poetik des Raumes (München 1960).
Backman, Melvin, Faulkner: The Major Years. A Critical Study (Bloomington 1966).
-, "Sutpen and the South", PMLA 80 (1965), S. 596ff..
Baker, James R., "The Symbolic Extension of Yoknapatawpha County", Arizona Quarterly 8 (1952), S. 223 - 228.
Barthes, Roland, Mythen des Alltags (Frankfurt a.M. 1964).
Bass, Eben, "Meaningful Images in THE SOUND AND THE FURY", Modern Language Notes 76, 8 (1961), S. 728ff..
Beck, Warren, Man in Motion: Faulkner's Trilogy (Madison 1961).
Beja, Morris, " A Flash, a Glare. Faulkner and Time", Renascence 16 (1964), S. 133 - 141, 145.
Bell, James Christy, Opening a Highway to the Pacific 1838 - 1846 (New York 1921).
Benn, Gottfried, "Probleme der Lyrik", in Ges. Werke, hrsg. von D. Wellershoff, (Wiesbaden 1968), Bd. 4, S. 1058 - 1096.
Bense, Max, Raum und Ich (Berlin 1934).
Bergson, Henry, Time and Free Will. An Essay on the Immediate Data of Consciousness (New York/London 1913, 11967).
Billington, Ray Allan, Westward Expansion. A History of the American Frontier (New York 1952, 21960).
Binswanger, Ludwig, Grundformen und Erkenntnis menschlichen Daseins (München/Basel 31962).
-, "Das Raumproblem in der Psychopathologie", Zs. f. d. gesamte Neurologie u. Psychiatrie 145 (Berlin 1933), S. 598 - 647.
Björk, Lennart, "Ancient Myths and the Moral Framework of Faulkner's ABSALOM, ABSALOM!", American Literature 35, 2 (1963), S. 196ff..
Blair, Walter, Das große Lügengarn. Amerikanischer Volkshumor. (Original: Tall Tale America. A Legendary History of Our Humorous Heroes (New York)), übersetzt von H. Ohff (Mannheim 1951).
Blanchot, Maurice, L'Espace litteraire (Paris 1955).
Blöcker, Günter, "William Faulkner", in Robert Penn Warren ed., Faulkner. A Collection of Critical Essays (weiterhin RPWF), Englewood Cliffs, N. J. 1966), S. 122 - 126.
Bollnow, Otto Friedrich, Mensch und Raum, (Stuttgart 1963).
-, "Probleme des erlebten Raumes", Schriftenreihe der Nordwestdeutschen Universitätsgesellschaft 34 (1962).
Bowling, Lawrence, "Faulkner: The Theme of Pride in THE SOUND AND THE FURY", Modern Fiction Studies II, 2 (1965), S. 129 - 137.
Brooks, Cleanth, "The Southern Temper", Archiv f. d. Studium d. neueren Sprachen 206, 1 (1969), S. 1 - 15.
-, William Faulkner: The Yoknapatawpha Country (New Haven/London 1963).
Brooks, Van Wyck, The Ordeal of Mark Twain (London 1922).

Brown, Calvin S., "Faulkner's Geography and Topography", PMLA 77, 5 (1962), S. 652 - 659.
Brumm, Ursula, "Geschichte als Geschehen und Erfahrung. Eine Analyse von William Faulkners ABSALOM, ABSALOM!", Archiv f. d. Studium d. neur. Sprachen 204, 119 (1968), S. 26 - 50.
-, Die Religiöse Typologie im amerikanischen Denken. Ihre Bedeutung für die amerikanische Literatur- und Geistesgeschichte (Leiden 1963).
-, "Wilderness and Civilization: A Note on William Faulkner", in William Faulkner: Three Decades of Criticism / TDC 7, ed. by F. Hoffman and O. W. Vickery (New York 1961), S. 125 - 134.
Brylowski, Walter, Faulkner's Olympian Laugh. Myth in the Novels (Detroit 1968).
Buckley, G. T., "Is Oxford the Original of Jefferson in W. Faulkner's Novels?", PMLA 76, (1961), S. 447 - 454.
Bullough, Edward, "Psychical Distance as a Factor in Art and an Aesthetic Principle", British Journal of Psychology V (1912), S. 87ff..
Bunyan, John, THE PILGRIM'S PROGRESS (Harmondsworth, Penguin, 1965).
Burke, Kenneth, The Grammar of Motives (New York 1955).
-, Die Rhetorik in Hitlers 'Mein Kampf' und andere Essays zur Strategie der Überredung (Frankfurt a.M. 1957).
Burrows, Robert N., "Institutional Christianity as Reflected in the Works of William Faulkner", Miss. Quart. 14 (1961), S. 138 - 147.
Bux, E., W. Schöne, H. Lamer, P. Kroh, eds., Wörterbuch der Antike (Stuttgart 1966).
Campbell, Harry Modean and Ruel E. Foster, William Faulkner: A Critical Appraisal (Norman 1951).
Camus, Albert, Der Mythos von Sisyphos. Ein Versuch über das Absurde (Hamburg 1959).
Carnap, Rudolf, "Der Raum. Ein Beitrag zur Wissenschaftslehre", Kantstudien, Ergänzungsh. 56 (1922).
Carpenter, Frederic J., American Literature and the Dream (New York 1955).
Cash, W. F., The Mind of the South (New York 1950, ^{1}1941).
Cassirer, Ernst, "Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum", (Beilageh. z. Zs. f. Ästhetik 25 (1931), S. 21-36.
-, Philosophie der symbolischen Formen, 2. Bde. (Berlin 1923, 1925).
Chase, Richard, The American Novel and Its Tradition (Garden City, New York 1957).
-, "The Stone and the Crucifixion: Faulkner's LIGHT IN AUGUST", in Critiques and Essays on Modern Fiction, (1920 - 1951), ed. by John W. Aldridge (New York 1952), S. 190ff..
Christadler, Martin, Natur und Geschichte im Werk von William Faulkner (Heidelberg 1962).
Church, Margaret, "William Faulkner. Myth and Duration", in ds., Time and Reality: Studies in Contemporary Fiction (Chapel Hill 1963), S. 227 - 250.
Clark, Thomas D., The Emerging South (New York 1961).
Collins, Carvel, "The Interior Monologues of THE SOUND AND THE FURY". English Institute Essays (1952), S. 29 - 56.
Commager, Henry Steele, Der Geist Amerikas. Eine Deutung amerikanischen Denkens und Wesens von 1880 bis zur Gegenwart (Original: The American Mind. An Interpretation of American Thought and Character. (New Haven 1950)), übers.von E.Doblhofer, (Zürich-Wien-Konstanz 1952).

Cottrell, Beekman W., "Christian Symbols in LIGHT IN AUGUST", Mod. Fic. Stud. II, 4 (1956 - 1957), S. 207 - 213.
Coughlan, Robert, The Private World of William Faulkner (New York 1954).
Cowley, Malcolm ed., The Portable Faulkner (New York, ^{1}1946).
Crane, John Kenny, "The Jefferson Courthouse. An Axis Exsecrabilis Mundi", Twentieth Century Literature 15, 1 (1969), S. 19 - 23.
Cross, Barbara M., "Apocalypse and Comedy in AS I LAY DYING", Texas Studies in Literature and Language III, (1961), S. 251 - 258.
Dabney, Virginius, Below the Pontomac. A Book about the New South (New York/London 1942).
Deese, J., The Structure of Associations in Language and Thought (Baltimore 1965).
Dick, Everett, The Dixie Frontier: A Social History of the Southern Frontier from the First Transmontane Beginnings to the Civil War (New York 1948).
Diemer, A. und I. Frenzel eds., Philosophie (Frankfurt a.M. 1967).
Dilthey, Wilhelm, Das Erlebnis und die Dichtung (Leipzig ^{11}1939).
Domdey, Horst, Frühe und Späte Lyrik Else Lasker-Schülers (Diss. Berlin 1964).
Dominicis, A. M.,"An Interview with Faulkner", in Faulkner Studies III, 2-3 (1954), S. 33 - 37.
Dorner, Alexander, "Zur Raumvorstellung der Romantik", Beilageh. zur Zs. f. Ästhetik 25 (1931), S. 130 - 144.
Dürckheim, Karlfried von, "Untersuchungen zum gelebten Raum. Erlebniswirklichkeit und ihr Verständnis", Neue psychologische Studien VI, 4 (1932), S. 283 - 480.
Ebbinghaus, Herman, Über das Gedächtnis. Untersuchungen zur experimentellen Psychologie (Leipzig 1885).
Edmonds, Irene C., "Faulkner and the Black Shadow", in Southern Renascence: The Literature of the Modern South ed. by L. D. Rubin and R. D. Jacobs (Baltimore 1953), S. 192ff..
Edwards, Jonathan, Images or Shadows of Dibine Things, ed. by P. Miller (New Haven, Conn. 1948).
Eliade, Mircea, Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen (Hamburg 1957).
-, Kosmos und Geschichte. Der Mythos der ewigen Wiederkehr (Düsseldorf 1966).
Ermatinger, E. ed., Philosophie der Literaturwissenschaft (Berlin 1930).
Eliot, T. S., "Hamlet and His Problems", in drs. "The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism (London ^{2}1953), S. 95 - 103.
Falk, R. and N. Foerster eds., American Poetry and Prose (Boston 1962).
Faulkner, Harold Underwood and Tyler Kepner, America: Its History and People, 2. Bde. (Washington 1944).
Feaster, John,"Faulkner's 'Old Man': A Psychoanalytical Approach", Modern Fiction Studies 13, 1 (1967) spec. numb., S. 89ff..
Fink, E., Zur ontologischen Frühgeschichte von Raum-Zeit-Bewegung (Den Haag 1957).

Fisher, Richard E., "The Wilderness, the Commissary, and the Bedroom: Faulkner's Ike McCaslin as Hero in a Vacuum", English Studies XVIV, 1 (1963), S. 19ff..
Floan, Howard R., The South in Northern Eyes 1831 to 1861 (Austin 1958).
Forster, E. M., Aspects of the Novel (London ^{8}1947).
Frank, Joseph, "Spatial Form in the Modern Novel", in J. W. Aldridge ed., Critiques and Essays, S. 43ff..
Franklin, R. W., "Narrative Management in AS I LAY DYING", Mod. Fic. Stud. 13, 1 (1967) spec. numb., S. 57 - 66.
Frazer, James George, The Golden Bough. A Study in Magic and Religion (London/Toronto 1967, ^{11}1922).
Frazier, David L., "Gothicism in SANCTUARY: The Black Pale and the Crap Table", Mod. Fic. Stud. II, 3 (1956), S.114-124.
Freud, Sigmund, Abriß der Psychoanalyse - Das Unbehagen in der Kultur (Frankfurt a.M./Hamburg 1965).
-, Massenpsychologie und Ich-Analyse (Frankfurt a.M./Hamburg 1971).
Fricker, Robert, Der moderne Englische Roman (Göttingen 1966).
Friedman, F. G., "America: A Country without Pre-history", Partisan Review (March-April 1952).
Frye, Northrop, Anatomy of Criticism (Princeton 1957).
Fuller, Margaret, The Writings of Margaret Fuller, ed. by. Mason Wade (New York 1941).
Fussell, Edwin, Frontier: American Literature and the American West (Princeton, N. J. 1965).
Gent, Werner, Die Philosophie des Raumes und der Zeit. Historisch-kritische und analytische Untersuchungen (Bonn 1926).
Glicksberg, Charles, I., "William Faulkner and the Negro Problem", Phylon X (1949), S. 153 - 160.
Gosztonyi, Alexander, Der Mensch in der modernen Malerei. Versuche zur Philosophie des Schöpferischen (München 1970).
Grassi, Ernesto, Kunst und Mythos (Hamburg 1966).
Griswold, A. Whitney, "The Agrarian Democracy of Thomas Jefferson", American Political Science Review XL (1946), S. 637 - 681.
-, "The Jeffersonian Ideal", in drs., Farming and Democracy (New York 1948), S. 18 - 46.
Gross, Seymour L. and John Edward Hardy eds., Images of the Negro in American Literature (Chicago/London 1966).
Gruenter, Rainer, "Zum Problem der Landschaftsdarstellung im höfischen Versroman", Euphorion 56 (1962), S. 248 - 278.
Guerin, W. L., E. G. Labor, L. Morgan, and J. R. Willingham, eds., A Handbook of Critical Approaches to Literature (New York/London 1966).
Gwynn, Frederick L. and Joseph L. Blotner, Faulkner in the University: Class Conferences at the University of Virginia 1957 - 1958 (Charlottsville 1959).
Hagan, John, "Déjà vu and the Effect of Timeslessness in Faulkner's ABSALOM, ABSALOM!", Bucknell Review 11 (1963), S. 31 - 52.
-, "Fact and Fancy in ABSALOM, ABSALOM!", College English 24 (1962), S. 215 - 218.
Hagopian, John V., "Nihilism in Faulkner's THE SOUND AND THE FURY", Mod. Fic. Stud. 13, (1967), spec. numb., S. 45 - 56.

2. Kapitel: Die Raumdarstellung im Zeichen historischen und empiristischen Weltbegreifens

Mit der Entstehung des neueren Romans[1] wird die Betrachtung des Diesseitigen aus der überhistorischen, universalen Perspektive der Heilsgeschichte abgelöst durch eine historische Perspektive aus dem Diesseitigen selbst. G. Lukács formuliert die Alternative:

> Mit dem immer zunehmenden Prosaisch-Werden der Welt ... entsteht das Dilemma für die dämonische Verengung der Seele: entweder jede Beziehung zu dem Komplex "Leben" oder das unmittelbare Gewurzeltsein in der wahrhaften Ideenwelt aufzugeben.[2]

Gerade die Gattung des englischen "novel" scheint auf den Komplex "Leben" gerichtet zu sein. Damit darf erwartet werden, daß der Sinnbezug Mensch-Raum ("gelebter Raum") gegenüber dem "idealistischen" höfischen Roman eine grundsätzliche Erweiterung erfährt.

E. Wolff lädt in seiner "Typologie der Welterfahrung", Der Englische Roman im 18. Jahrhundert, Wesen und Formen[3], den Leser dazu ein,

> vor allem auf das Verhältnis des menschlichen Individuums zu seiner Welt zu achten, das in den besprochenen Romanen jeweils modellartig dargestellt wird.[4]

Die etwas umfassende Frage nach dargestellter "Welt" bzw. "Welthaltigkeit"[5] setzt die historisch-empirische Partikularität von Raum und Zeit[6], die "Gegenständlichkeit" einer vom individualistischen Subjekt erfahrenen Wirklichkeit voraus. Die Mensch-Raum-Beziehung ist dabei indirekt von Wolff mitgedeutet, wenn er sagt:

> Wenn von "Gegenständlichkeit" die Rede ist, so ist damit gemeint, daß ein "Objekt" (die Welt) dem erfahrenden Subjekt im wörtlichen Sinne nicht nur "gegenüber"steht, sondern ihm sogar "entgegensteht", d.h. sich als ein Etwas erweist, das das Subjekt im langwierigen "Erfahren", im zusammenfassenden Deuten einer großen Summe von Einzel-"Begegnungen" überwinden muß, weil es prinzipiell etwas vom erfahrenden Subjekt Verschiedenes ist. Daraus ergibt sich der Begriff des "Abenteuers" als der Inbegriff vieler Möglichkeiten des "Zusammenstoßes" zwischen Mensch und Welt.[7]

Die alltägliche Bestimmtheit der dargestellten Individuen macht aus ihnen "Jedermannsfiguren" in dem Sinne, daß sie Möglichkeiten der Eigenerfahrung jeden Lesers darstellen.

Jacobs, Robert D., "Faulkner's Tragedy of Isolation", in Rubin/Jacobs, Southern Renascence, S. 170 - 191.
Jaeckle, Erwin, Phänomenologie des Raumes (Zürich 1959).
James, Henry, The Art of the Novel (New York 1907, 1962).
Jammer, Max, Das Problem des Raumes. Die Entwicklung der Raumtheorien (Darmstadt 1960).
Jantzen, Hans, "Über den kunstgeschichtlichen Raumbegriff", Sitzungsber. d. Bayer. Akad. d. Wiss., phil.-hist. Abt. (1938) Heft 5.
Jelliffe, Robert A. ed., Faulkner at Nagano (Tokyo 1956).
Johnson, Edward, A History of New England, or Wonder-Working Providence of Sions Saviour (London 1654).
Jordan, Philipp D., The National Road (Indianapolis 1948).
Jung, C. G., Bewußtes und Unbewußtes (Frankfurt a.M./Hamburg 1957).
-, Welt der Psyche (München o. J.).
Kant, Immanuel, Kritik der reinen Vernunft 2. Auflage 1787 (Berlin 1968).
Kartiganer, Donald M., "The Role of Myth in ABSALOM, ABSALOM!", Mod. Fic. Stud. 9, 4 (1963-64), S. 357 - 369.
Kayser, Wolfgang, Entstehung und Krise des modernen Romans (Stuttgart 1963).
-, Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung (Oldenburg 1957).
Kazin, Alfred, Contemporaries (Boston/Toronto 1969).
-, "The Stillness of LIGHT IN AUGUST", in RPWF, S. 147 - 162.
Kerényi, Karl, Die Eröffnung des Zugangs zum Mythos (Darmstadt 1967).
Kerkhoff, Emmy, Ausdrucksmöglichkeiten neuhochdeutschen Prosastils (Diss. Groningen 1949).
King, Larry L., "Requiem für William Faulkners Heimatstadt", Monat 256 (1970), S. 83 - 89.
Kirchenbauer, Lina, Raumvorstellungen in frühmittelhochdeutscher Epik (Diss. Heidelberg 1931).
Klages, Ludwig, Die Grundlagen der Charakterkunde (Bonn 1948).
Klein, Johannes, "Das Raum-Erlebnis in der Lyrik Eichendorffs", Zs. f. Ästhetik 29 (1935), S. 52 - 61.
Kleinstück, Johannes, Mythos und Symbol in englischer Dichtung (Stuttgart 1964).
Klose, Nelson, A Concise Study Guide to the American Frontier (Lincoln 1964).
Klotz, Marvin, "The Triumph over Time: Narrative Form in William Faulkner and William Styron", Miss. Quart. 17 (1963-64), S. 9 - 20.
Klotz, Volker ed., Zur Poetik des Romans (Darmstadt 1965).
Knight, Wilson, The Wheel of Fire. Interpretations of Shakespearian Tragedy (London 1930, 41969).
Kobel, Erwin, Untersuchungen zum gelebten Raum in der mittelhochdeutschen Dichtung (Zürich 1951).
Kofler, Leo, Zur Theorie der modernen Literatur. Der Avantgardismus in soziologischer Sicht (Neuwied/Berlin-Spandau 1962).
Lämmert, Eberhard, Bauformen des Erzählens (Stuttgart 1967).
Lamont, William H. F., "The Chronology of LIGHT IN AUGUST", Mod. Fic. Stud. III (1957/58), S. 360 - 361.
Larsen, Eric, "The Barrier of Language: The Irony of Language in Faulkner", Mod. Fic. Stud. 13, 1 (1967), spec. numb., S. 19 - 31.

Lawrence, D. H., Studies in Classic American Literature (New York ^{3}1966).
Leaver, Florence, "Faulkner: The Word as Principle and Power", in TDC, S. 199 - 209.
Le Bon, Gustave, Psychologie der Massen (Stuttgart 1950, ^{1}1895 unter dem Titel Psychologie des Foules).
Lee, E. B., "A Note on the Ordonnance of THE SOUND AND THE FURY", Faulkner Studies III, 2 a. 3 (1954), S. 37 - 39.
Lewis, Richard W. B., The American Adam. Innocence, Tragedy, and Tradition in the Nineteenth Century (Chicago 1955).
-, "The Hero in the New World: William Faulkner's 'The Bear'", Kenyon Review 13 (1951), S. 641 - 660.
Lind, Ilse Dusoir, "The Design and Meaning of ABSALOM, ABSALOM!", in TDC, S. 278 - 304.
Longley, John L., "Joe Christmas: The Hero in the Modern World", in RWPF, S. 163 - 174.
Lovejoy, A. O., A Documentary History of Primitivism and Related Ideas 5vols. (Baltimore 1935).
Lowrey Perrin, "Concepts of Time in THE SOUND AND THE FURY", English Institute Essays (1952), S. 57 - 82.
Lubbock, Percy, The Craft of Fiction (London 1921, ^{2}1947).
Lüthi, Max, Es war einmal ... Vom Wesen des Volksmärchens (Göttingen ^{3}1968).
-, So leben sie noch heute. Betrachtungen zum Volksmärchen (Göttingen 1969).
Lukács, Georg, "Versuch einer Typologie der Romanform", in V. Klotz ed, Zur Poetik des Romans, S. 339 - 378, ebenso in G. Lukács, Die Theorie des Romans (Neuwied 1963), S. 96 - 147).
Lydenberg, John, "Nature Myth in Faulkner's 'The Bear'", American Literature 24 (1952-53), S. 62 - 72.
Lyons, John, Introduction to Theoretical Linguistics (Cambridge 1969).
Maclachlan, John, "No Faulkner in Metropolis", in Rubin/Jacobs eds., Southern Renascence, S. 101ff..
Malin, Irving, New American Gothic (Carbondale ^{2}1964).
-, William Faulkner. An Interpretation (Stanford, Cal. 1957).
Mann, Golo, Vom Geist Amerikas. Eine Einführung in amerikanisches Denken und Handeln im 20. Jahrhundert. (Stuttgart 1954).
Marković, Vida, "Interview with Faulkner", Texas Studies V, 4 (1964), S. 463 - 466.
Marx, Karl, Frühe Schriften, Bd. II (Darmstadt 1971).
-, Ökonomische Schriften, Bd. I, Das Kapital (Darmstadt 1962).
Matnews, Louis Kimball, The Expansion of New England. The Spread of New England Settlements and Institutions to the Mississippi River 1620 - 1865 (New York 1962).
May, Rollo, Existence: A New Dimension in Psychiatry and Psychology (New York 1958).
Mayoux, Jean-Jaques, "The Creation of the Real in Faulkner", in TDC, S. 156 - 173.
Meili, R. und H. Rohracher eds., Lehrbuch der experimentellen Psychologie (Bern ^{2}1968).
Meriwether, James B., The Literary Career of William Faulkner. A Bibliographical Study (Princeton 1961).

Meyer, Herman, "Raum und Zeit in Wilhelm Raabes Erzählkunst" in DVJS 27 (1953), S. 236 - 267, ebenso in Volker Klotz ed., Zur Poetik des Romans (Darmstadt 1965), S. 239 - 279.
-, "Raumgestaltung und Raumsymbolik in der Erzählkunst", Studium Generale 10 (1957), S. 620 - 630.
Miller, David M., "Faulkner's Women", Mod. Fic. Stud. 13, 1 (1967), spec. numb., S. 3 - 17.
Miller, Douglas T., "Faulkner and the Civil War: Myth and Reality", American Quarterly 15, 2 (1963), S. 200 - 209.
Miller, Perry, The New England Mind: From Colony to Province (Cambridge, Mass. 1953).
-, The New England Mind: The Seventeenth Century (Cambridge, Mass. 21954).
Millgate, Michael, The Achievement of William Faulkner, (London 1966).
-, William Faulkner, Writers and Critics 6, (Edinburgh/ London 1961).
Mims, Edwin, The Advancing South, Stories of Progress and Reactions (Garden City/New York 1927).
Miner, Ward L., The World of William Faulkner (Durham 1952).
Minkowski, Eugène, Le temps vécu. Études phénoménologiques et psychopathologiques (Neuchâtel 1933, 1968)
-, Vers une Cosmologie, Fragments philosophiques (Paris 1936, 21967)
Moldenhauer, Joseph J., "Unity of Theme and Structure in the WILD PALMS", in TDC, S. 305 - 322.
Moloney, Michael F., "The Enigma of Time: Proust, Virginia Woolf, and Faulkner", Thought 32 (1957), S. 69 - 85.
Moore, Arthur K., The Frontier Mind: A Cultural Analysis of the Kentucky Frontiersman (Lexington 1957).
Moore, Clyde B. u. a., Building a Free Nation (New York/ Chicago 1953).
Moses, W. R., "The Limits of Yoknapatawpha County", Georgia Review 16 (1962), S.
-, "The Unity of THE WILD PALMS", Mod. Fic. Stud. 2, 3 (1956), S. 125 - 131.
Müller, Günther, "Aufbauformen des Romans", Neophilologus 37 (1953).
-, Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst (Bonn 1947).
-, "Erzählzeit und erzählte Zeit", in Festschrift für P. Kluckhohn und H. Schneider (1948), S. 195 - 212.
-, "Die Gestaltfrage in der Literaturwissenschaft und Goethes Morphologie", Die Gestalt 13 (1944).
-, "Über das Zeitgerüst des Erzählens", DVJS 24 (1950), S. 7ff..
Muir, Edwin, The Structure of the Novel (London 21949).
Nadeau, Maurice, Geschichte des Surrealismus (Reinbek b. Hamburg 1965).
Neumann, Erich, Ursprungsgeschichte des Bewußtseins (München 1949).
Nevins, Allen, a. H. S. Commager, A Short History of the United States (New York 1945).
Nilon, Charles H., Faulkner and the Negro (New York 1965)
Obradovic, Adelheid, Die Behandlung der Räumlichkeit im späteren Werk des James Joyce. Versuch eines Querschnitts durch seine Weltanschauung (Marburg 1934).

O'Connor, William Van, "Hawthorne and Faulkner", Virginia Qzarterly Review 33 (1957), S. 113ff..
-, "Protestantism in Yoknapatawpha County", in Rubin/Jacobs eds., Southern Renascence, S. 153ff..
-, "The Wilderness Theme in Faulkner's 'The Bear'", in TDC, S. 322 - 330.
O'Donnell, George M., "Faulkner's Mythology", in TDC, S. 82-93.
Odum, Howard W., Southern Regions of the United States (Chapel Hill 1936, 31943).
-, The Way of the South toward the Regional Balance of America (New York 1947).
Parkes, Henry Bamford, "Metamorphoses of Leatherstocking", in Literature of America. The National Literature in the Light of the National Experience, ed. by Philip Rahv (New York/Cleveland 1957), S. 431 - 445.
Parrington, Vernon Louis, Main Currents in American Thought (New York 1927).
Patrick, R. M., "The Deep South, Past and Present", R. B. Highsaw ed., The Deep South in Transformation, S. 111 - 146.
Pearce, Richard, "Faulkner's One Ring Circus", Wisconsin Studies in Contemporary Literature 7, 3 (1966), S. 270-282.
Pearce, Roy Harvey, The Savages of America. A Study of the Indian and the Idea of Civilization (Baltimore 1953).
Peper, Jürgen, Bewußtseinslagen des Erzählens und erzählte Wirklichkeiten (Leiden 1966).
Perry, Bliss, The American Mind and American Idealism (Boston 1913).
Perry, Ralph Barton, Grundlagen der amerikanischen Denkungsart (Original: Puritanism and Democracy, New York), übers. von E. Stark, (Nürnberg 1947).
Petsch, Robert, Wesen und Formen der Erzählkunst (Halle ^{2}1942).
Plaut, Paul, Der Psychologische Raum. Ein Beitrag zur Beziehungslehre (Berlin 1924), Kleine Schriften zur Seelenforschung, Heft 8 (1924).
Poe, Edgar Allan, "Eureka", in The Complete Works of Edgar Allan Poe, ed. by. J. A. Harrison 17vols. (New York ^{2}1965), vol. XVI.
Pouillon, Jean, "Time and Destinyin Faulkner, in RWPF, S. 79-86.
Poulet, George, Marcel Proust, Zeit und Raum (Frankfurt a.M. 1966).
Pound, Ezra, Literary Essays of Ezra Pound, ed by T. S. Eliot (Norfolk, Conn. 1954).
Pritchett, V. S., "Time Frozen: A Fable", in RPWF, S.238-242.
Radmehr, Manouchehr, Formen und Funktionen der Raumdarstellung in den Short Stories von D. H. Lawrence (Diss. Göttingen 1971).
Rahv, Philip, Literature in America. The National Literature in the Light of the National Experience (Cleveland/New York 1957, ^{2}1965).
Ranald, R. A., "William Faulkner's South: Three Degrees of Myth", Landfall 18 (1964), S. 329 - 337.
Rice, Philip Blair, "Faulkner's Crucifixion", in TDC, S. 373ff..
Ridge, M. and R. A. Billington eds., America's Frontier Story. A Documentary History of Westward Expansion (New York 1969).
Rink, Will, Amerika. Traum und Grenze (Nürnberg 1947).

Rodrigues, Eusebio L., "Time and Technique in THE SOUND AND THE FURY", Literary Criterion VI (1965), S. 61 - 67.
Rose, Alan, "The Spatial Form of THE GOLDEN BOWL", Mod. Fic. Stud. 12, 1 (1966), S. 103 - 116.
Rossky, William, "AS I LAY DYING: The Insane World", Tex. Stud. IV, 1 (1962), S. 87 - 95.
Rouse, Blair, "Time and Place in Southern Fiction", in Rubin/Jacobs eds., Southern Renascence, S. 126 - 150.
Ruberg, Uwe, Raum und Zeit im Prosa-Lancelot (München 1965).
Rubin, Lois D. Jr., The Faraway Country. Writers of the Modern South (Seattle 1963).
-, "The Golden Apples of the Sun", in drs., The Faraway Country. Writers of the Modern South (Seattle 1963), S. 131ff..
-, "Thomas Wolfe in Time and Place", in Rubin/Jacobs eds., Southern Renascence, S. 290 - 305.
-, "Thomas Wolfe: Time and the South", in drs., The Faraway Country, S. 72 - 96.
-, and Robert D. Jacobs eds., Southern Renascence: The Literature of the Modern South (Baltimore 1953).
-, South: Modern Southern Literature in Its Cultural Setting (Garden City, New York 1961).
Rusk, R. L., The Literature of the Middle Western Frontier (New York 1925).
Ryan, Marjorie, "The Shakespearian Symbolism in THE SOUND AND THE FURY", Faulkner Studies II, (1953), S. 40 - 44.
Sartre, J.-P., "On THE SOUND AND THE FURY: Time in the Works of Faulkner (1955), in RPWF, S. 87 - 93.
Schneidau, Herbert W., Ezra Pound. The Image and the Real (Baton Rouge 1969).
Seckel, Dietrich, "Hölderlins Raumgestaltung", Dichtung und Volkstum 39 (1938), S. 469 - 486.
Sengle, Friedrich, "Der Umfang als ein Problem der Dichtungswissenschaft, in Gestaltprobleme der Dichtung. Festschrift zu G. Müllers 65. Geburtstag (Bonn 1957).
Siegel, Carl, Entwicklung der Raumvorstellung des menschlichen Bewußtseins. Eine psychologische Analyse (Leipzig/Wien 1899).
Sigerist, Daisy, Die Raumvorstellung in der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts (Diss. Zürich 1964).
Simon, John K., "Faulkner and Sartre: Metamorphosis and the Obscene", Comparative Literature (1963), S. 216 - 225.
-, The Scene and Imagery of Metamorphosis in AS I LAY DYING", Criticism VII, 1 (1965), S. 1 - 22.
Simon, Joseph, Sprache und Raum (Berlin 1969).
Slabey, Robert M., "AS I LAY DYING as an Existential Novel", Bucknell Review XI (1963), S. 12 - 23.
-, "Myth and Ritual in LIGHT IN AUGUST", Tex. Stud., II (1960), S. 328 - 349.
Slatoff, Walter J., Quest for Failure: A Study of William Faulkner (Ithaka, New York 1960).
-, "The Edge of Order: The Pattern of Faulkner's Rhetoric", in TDC, S. 173 - 198.
Smith, Henry Nash, Virgin Land. The American West as Symbol and Myth (New York 1950).
-, "William Faulkner and Reality", Faulkner Studies II, 2 (1953), S. 17 - 19.

Sowder, William J., "Christmas as Existential Hero", University Review 30 (1964), S. 279 - 284.
-, "Colonel Thomas Sutpen as Existentialist Hero", American Literature 33 (1962), S. 485 - 499.
Spengler, Oswald, Untergang des Abendlandes. Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte (gekürzte Ausg.) (München 1959).
Spencer, B. T., The Quest for Nationality (Syracuse 1957).
Spiller, Robert E., "The Uses of Memory: Eliot, Faulkner", in drs., Cycle of American Literature (New York 1955), S. 291 - 300.
Spoerri, Théophile, "Éléments d'une Critique constructive", Trivium 8 (1950), S. 165 - 187.
-, Der Weg zur Form (Hamburg 1954).
Spranger, Eduard, Lebensformen. Geisteswissenschaftliche Psychologie und Ethik der Persönlichkeit (Tübingen 1950/ München und Hamburg 1965).
Staiger, Emil, Die Kunst der Interpretation (Zürich 1956).
-, Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters (Zürich 1939).
Stanzel, Franz K., Typische Formen des Romans (Göttingen 1965).
Staroste, Wolfgang, Raum und Realität in dichterischer Gestaltung. Studien zu Goethe und Kafka (Heidelberg 1971).
States, Bert O., "The Hero in the World: Our Sense of Space in WAR AND PEACE", Mod. Fic. Stud. 11, 2 (1965), S. 153-164.
Steene, Birgitta, "William Faulkner and the Myth of the American South", Moderna Sprak 54 (1960), S. 271 - 279.
Stein, Jean, "William Faulkner: An Interview", in TDC, S. 67 - 82.
Stein, William Bysshe, "Faulkner's Devil", Modern Language Notes 76, 8 (1961), S. 731f..
Stewart, Randall, "Hawthorne and Faulkner", College English XVII (1956), S. 258 - 262.
Straumann, Heinrich, "An American Interpretation of Existence: Faulkner's A FABLE, in TDC, S. 349 - 372.
-, William Faulkner (Frankfurt a. M./Bonn 1968).
Ströker, Elisabeth, Philosophische Untersuchungen zum Raum (Frankfurt a.M. 1965).
Sullivan, Walter, "Southern Novelists and the Civil War", in Rubin/Jacobs eds., Southern Renascence, S. 113 - 125.
Summers, M., The Gothic Quest. A History of the Gothic Novel (New York 1964, ¹1938).
Sutherland, Ronald, "AS I LAY DYING: A Faulkner Microcosm", Queen's Quarterly 73, 4 (1966), S. 541 - 549.
Swiggart, Peter, The Art of Faulkner's Novels (Austin 1963).
-, "Moral and Temporal Order in THE SOUND AND THE FURY", Sewanee Review 61 (1953), S. 221 - 237.
-, "Time in Faulkner's Novels", Mod. Fic. Stud. I (1955), S. 25 - 29.
Tate, Allen, "Dostoevsky's Hovering Fly: A Causerre on the Imagination and the Actual World", Sewanee Review 51 (1943), S. 353ff..
Thalmann, Marianne, Romantiker entdecken die Stadt (München 1965).
Thomas, Douglas M., "Memory-Narrative in ABSALOM, ABSALOM!", Faulkner Studies II, 2 (1953), S. 19 - 22.

Tick, Stanley, "The Unity of GO DOWN, MOSES", Twentieth Century Literature 8, 2 (1962), S. 67ff..
Tillich, Paul, Symbol und Wirklichkeit (Göttingen ^{2}1966).
Toynbee, Arnold J., Der Gang der Weltgeschichte, 2. Bde. (München 1970).
Tuck, Dorothy, Crowell's Handbook of Faulkner (New York 1964).
Turner, Frederick Jackson, The Frontier in American History (New York 1921).
Underwood, Henry J. Jr., "Sartre on THE SOUND AND THE FURY: Some Errors", Mod. Fic. Stud. 12, 4 (1966/67), S. 477ff..
Venable, W. H., Beginnings of Literary Culture in the Ohio Valley (Cincinnati 1891).
Vickery, Olga W., "The Dimension of Consciousness: AS I LAY DYING, in Hoffman/Vickery eds., TDC, S. 232 - 247.
-, The Novels of William Faulkner: A Critical Interpretation (Baton Rouge 1959).
-, THE SOUND AND THE FURY: A Study in Perspective", PMLA 69 (1954), II, S. 1017 - 1037.
Waggoner, Hyatt H., William Faulkner: From Jefferson to the World (Lexington, Ky. 1959).
Warren, Robert Penn ed., Faulkner. A Collection of Critical Essays / RPWF 7 (Englewood Cliffs, N. J. 1966).
-, "Faulkner: The South, the Negro, and Time", in RPWF, S. 251 - 271.
-, "Introduction: Faulkner: Past and Future (Present)", in RPWF, S. 1 - 22.
Watt, Ian, The Rise of the Novel (London ^{2}1968, ^{1}1957).
Watts, Alan W., Myth and Ritual in Christianity (London/New York 1954).
Weaver, Richard M., "Aspects of the Southern Philosophy", in Rubin/Jacobs eds., Southern Renascence, S. 14 - 30.
Weimann, Robert, New Criticism und die Entwicklung bürgerlicher Literaturwissenschaft. Geschichte und Kritik neuer Interpretationsmethoden (Halle 1962).
Weinrich, Harald, Tempus. Besprochene und erzählte Welt (Stuttgart 1964).
Wernsing, Armin Volkmar, "Raum und Verdinglichung in Flauberts 'Un Coer simple'", GRM 21, 3 (1971), S. 287 - 305.
Whan, E., "ABSALOM, ABSALOM! as Gothic Myth", Perspective III (1950), S. 192 - 201.
Wheeler, Otis B., "Faulkner's Wilderness", American Literature 31 (1959/60), S. 127 - 136.
Whorf, Benjamin Lee, Sprache, Denken, Wirklichkeit. Beiträge zur Metalinguistik und Sprachphilosophie (Reinbek bei Hamburg 1963).
Wittgenstein, Ludwig, Philosophical Investigations (Oxford 1943, ^{5}1963).
-, Tractatus logico-philosophicus (Frankfurt a.M. ^{6}1960).
Wolbrandt, Christine, Der Raum in der Dichtung Adalbert Stifters (Zürich 1967).
Wolff, Erwin, Der englische Roman im 18. Jahrhundert. Wesen und Formen (Göttingen ^{2}1968).
Wolpers, Theodor, "Formen mythisierenden Erzählens in der modernen Prosa", in Lebende Antike. Symposion für Adolf Sühnel, hrsg. von H. Meller und H.-J. Zimmermann (Berlin 1967), S. 397 - 422.

-, Die englische Heiligenlegende des Mittelalters. Eine Formgeschichte des Legendenerzählens von der spätantiken lateinischen Tradition bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts (Tübingen 1964).

Wright, Esmond, Fabric of Freedom, 1763 - 1800 (New York 1961, 21963).

Wynne, Carolyn, "Aspects of Space: John Marin and William Faulkner", American Quarterly 16, 1 (1964), S. 59 - 71.

Zink, Karl, "Faulkner's Garden: Woman and the Immemorial Earth", Mod. Fic. Stud., 2 (1956), S. 139 - 149.

-, "Flux and the Frozen Moment: The Imagery of Stasis in Faulkner's Prose", PMLA 71 (1956), S. 285 - 301.

L e b e n s l a u f

Ich, Helmut Schwarztrauber, bin am 14. März 1945 als Sohn des Diplomkaufmanns Dr.Wilhelm Schwarztrauber und seiner Ehefrau Annemarie, geb. Jäger, in Weiden i.d.OPf. geboren. Von 1951 bis 1955 besuchte ich die Pestalozzi-Volksschule in Weiden. Die Reifeprüfung legte ich als Schüler des Humanistischen Gymnasiums Weiden am 22.Juli 1964 ab.
An der Universität Erlangen-Nürnberg studierte ich vom WS 1964/65 bis zum SS 1966 Englisch und Deutsch. Ein Austausch- und Fulbright-Stipendium ermöglichten mir einen Studienaufenthalt in den USA am Kalamazoo-College in Kalamazoo Mich.. Mit dem WS 1967/68 setzte ich, mit Philosophie als drittem Fach, das Studium an der Universität Göttingen fort.

Meine akademischen Lehrer waren im besonderen die Herren Professoren Wölfel, Wolff und Wolpers an der Universität Erlangen-Nürnberg, Bogart und Roerecke am Kalamazoo-College, Killy, Patzig, Schabram, Schöne, Stackmann und Wolpers an der Universität Göttingen.

Die Entstehung dieser Arbeit geht auf eine Anregung durch Herrn Professor Th. Wolpers zurück. Vor allem ihm als meinem langjährigen Lehrer sage ich dank für die immer hilfsbereite, ebenso einfühlsame und ermutigende wie kritische Betreuung. Dank besonders ihm, aber auch Herrn Professor A.Schöne, daß sie durch Erwirkung eines Stipendiums der Studienstiftung des deutschen Volkes die finanziellen Voraussetzungen dieser Arbeit sichern halfen.
Der Stiftung selbst danke ich für die Unterstützung, meinem Vertrauensdozenten, Herrn Professor W.Boetticher, für sein tatkräftiges Verständnis.
Mein Dank gilt auch den Kommilitonen unseres "Kolloquiums", die eine in der Sache manchmal notwendig harte, aber lehrreiche Diskussion ermöglichten.